



**Уральский
федеральный
университет**

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

**Институт
гуманитарных
наук и искусств**

Н. В. ПРАЩЕРУК

ПРОЗА И. А. БУНИНА В ДИАЛОГАХ С РУССКОЙ КЛАССИКОЙ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Н. В. Пращерук

ПРОЗА И. А. БУНИНА
В ДИАЛОГАХ С РУССКОЙ КЛАССИКОЙ

2-е издание, дополненное

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2016

УДК 821.161.1-31Бунин
ББК Ш5(2-р)53-4Бунин
П708

Рецензенты:

Н. В. Ковтун, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и методики ее преподавания Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева;

О. Н. Турышева, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Пращерук, Н. В.

П708 Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой : монография / Н. В. Пращерук. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург : Изд-во Урал. федерал. ун-та, 2016. – 206 с.

ISBN 978-5-7996-1974-9

В монографии на материале произведений И. А. Бунина 1910–1940-х годов исследуются конкретные межтекстовые связи, специфика и «предмет» диалога художника с предшественниками. Выявляется, как соединяются в творчестве писателя определенность авторского видения и желание услышать «голос» собеседника. Бунин-художник ведет диалог с И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским, Л. Н. Толстым, А. П. Чеховым, К. Н. Леонтьевым и другими.

Книга адресована преподавателям, студентам, всем интересующимся философией, эстетикой, литературоведением и художественной литературой.

УДК 821.161.1-31Бунин
ББК Ш5(2-р)53-4Бунин

ISBN 978-5-7996-1974-9

© Пращерук Н. В., 2016

Содержание

Введение	4
Глава I. Тургенев в художественном сознании Бунина	9
Глава II. Диалог-полемика с Достоевским	27
Глава III. Интертекстуальность прозы Бунина 1930–1940-х гг.	38
3.1. «Вернись на родину, душа!»: о книге «Под Серпом и Молотом»	38
3.2. Леонтьевский «след» в «Жизни Арсеньева»	46
Глава IV. Функции классического текста в книге «Темные аллеи»	65
4.1. «Чужая цитата» как «авторский знак» Бунина-художника	65
4.2. «Кавказ»: бунинская трактовка фабулы любовного треугольника	76
4.3. Интертекстуальность рассказов «Натали» и «Чистый понедельник»	84
Глава V. Рассказы-обобщения тем и сюжетов русской классики	119
5.1. «Литературная канва» «Архивного дела»	119
5.2. Рассказ «При дороге»: контекст и традиция	129
5.3. «Чаша жизни»: о символике архетипического в русской литературе	139
Глава VI. Чеховская тема в прозе художника	152
Глава VII. «Ситуация встречи»: Бунин и Толстой	168
Заключение	204

ВВЕДЕНИЕ

Основная тема монографии, обозначенная в заголовке, может показаться парадоксальной, тем более, если понятие диалога используется автором не как метафора и не в качестве обозначения формальных признаков организации текста. Ведь И. А. Бунин снискал себе устойчивую репутацию монологаиста, жесткого и авторитарного художника. Однако тем поучительнее для нас проследить, как соединяются в его художественном творчестве последовательность и определенность позиции и искреннее желание услышать голос собеседника. Обладая уникальным артистическим даром, Бунин как никто другой из его современников оказался восприимчив к «веяниям времени», осознал исчерпанность субъектно-объектных отношений в культуре и настоятельную потребность диалога. Неслучайно он является одним из самых «литературных» авторов. Существенной составляющей его произведений стали конкретные межтекстовые связи, а, кроме того, в своих итоговых книгах о Толстом и Чехове художник предложил особый способ постижения этих великих писателей и личностей – постижения как прямого общения с ними в «ситуации встречи» (термин В. С. Библера. – *Н. П.*)¹. Эти книги – выразительный урок отношения к культурному наследию, когда преодолевается обезличенность так называемого «объективного подхода» и классик является нам во всей сложности и полноте феномена.

На протяжении всей жизни Бунин занимал сознательную позицию защитника и продолжателя традиций русской классики XIX в. Современная эстетическая ситуация переживалась им как эпоха агрессивного наступления на подлинное искусство и потому настоятельно требующая сохранить «драгоценнейшие черты русской литературы». В качестве аргумента достаточно вспомнить знаменитую речь художника на юбилее «Русских ведомостей» в 1913 г., когда он резко отозвался о состоянии современной литературы: «Произошло невероятное обнищание, оглушение и омертвление русской литературы... Исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, про-

¹ См.: Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. С. 257–384.

стота, непосредственность, благородство, прямота – и морем разлились вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, фатовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый. Испорчен русский язык (в тесном содружестве писателя и газеты), утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости – называемой “виртуозностью” – стих, опошлено все, вплоть до самого солнца, которое неизменно пишется теперь с большой буквы, к которому можно чувствовать теперь уже ненависть, ибо ведь “все можно опошлить высоким стилем”, как сказал Достоевский... Мы пережили и декаданс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию, называвшуюся разрешением “проблемы пола”, и боготворчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и “пролеты в вечность”, и садизм, и снобизм, и “прятие мира”, и “непрятие мира”, и лубочные подделки под русский стиль, и адамизм, и акмеизм – и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом “футуризм”. Это ли не Вальпургиева ночь!»². Известно, что и впоследствии Бунин сохранил подобную жесткость взгляда, о чем свидетельствуют его публицистика эмигрантского периода, отзывы и статьи о писателях-современниках. Этим обстоятельством, вероятно, и обусловлено обращение художника преимущественно к прошлому литературы, а также сам характер такого обращения – интенсивный, драматически-напряженный.

Поэтому возникает проблема именно диалога с предшественниками. Она предполагает рассмотрение творчества Бунина, в частности его прозы, не столько в нейтральном процессе «снятия» традиций, сколько в напряженных «ситуациях встречи» с классиками русской литературы XIX в. В мире художника есть зона активного диалогического общения, в которой как источник нового содержания важен момент сопряжения различных ценностных и эстетических смыслов. Эта художественная практика может быть осмыслена и оценена в сопоставлении с идеями философов-коммуникаторов XX в. – К. Ясперса,

² Бунин И. А. Речь на юбилее «Русских ведомостей» // Иван Бунин: в 2 кн. Кн. 1. М., 1973. С. 319–320.

М. Бубера, М. Бахтина, В. Библера и др.³ «Как опыт мир принадлежит основному слову Я-ОНО. Основное слово Я-ТЫ утверждает мир отношений. Если Я обращен к человеку, как к своему ТЫ, то он не вещь среди вещей и не состоит из вещей <...> Ты встречает меня... Я вступаю в непосредственное отношение с ним»⁴, – пишет М. Бубер.

Несомненно, что Бунин искал такого общения, определял для себя круг художников прошлого и проблемы, которые бы организовали диалог. Отсюда завидное постоянство бунинских симпатий, предпочтений и оценок. Так, на протяжении всего творческого пути Бунин – эстет и парнасец – проявлял интерес к писателям демократического направления – Г. Успенскому, И. Никитину, Т. Шевченко, елецкому писателю-самоучке Назарову, особенно его волновали Н. Успенский (о нем Бунин написал три статьи!) и А. Левитов. Однако какого рода этот интерес? Трудно представить, что писатель учился у них художественному мастерству или философии. Ответ Бунин дает сам в записях 1927 г.: «Увлекался я в молодости и Николаем Успенским, опять не в силу только его дарования, но в силу и личной судьбы его, во многом схожей с судьбой Левитова: страшные загадки русской души уже волновали, возбуждали мое внимание...»⁵. «В силу личной судьбы его» – вот это в данном случае и важно, потому что Бунин, действительно, обращал особое внимание не столько на их творчество, сколько на «материал» их жизни, мотивы поведения, психологию. Он полагал, что судьбы этих писателей в их нелепой и трагической нереализованности приоткрывают нечто очень существенное в понимании путей русской жизни и культуры. Не случайно, пик интереса к ним приходится на 1910-е гг. – время, когда художник создает «Деревню», «Суходол» и большой цикл рассказов о национальной жизни и национальном характере. Вспоминая забытого А. Левитова, Бунин приводит рассказ человека, хорошо его знавшего в послед-

³ См.: Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция: филос. альманах. 1991. М., 1992. С. 294–370 ; Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. – 384 с ; Его же. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 ; Его же. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972 364 с. ; Библер В. С. Указ. соч.. Сидоренко И. Н. Карл Ясперс. М.: Книжный Дом, 2008. 224 с. Jaspers K. Vernunft und Existenz. Croningen, 1935. 118 с.

⁴ Бубер М. Указ. соч. С. 299.

⁵ Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 274. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома и страницы идут в тексте в скобках; цитирование других собр. соч. автора выносится в сноски.)

ние годы, когда тот уже бродяжничал, пьянствовал. Завершается рассказ характерным суждением: «Настоящий русский человек был!» (9, 274). Контрасты психологии этих людей, «муки совести, сердца» и склонность «не ценить ни своего тела, ни ума, ни сердца, ни своей репутации» обретали художественную реальность в некоторых бунинских характерах. В дневнике писателя есть такая запись от 28 мая 1912 г.: «Я подумал: хорошо написать вечер, большую дорогу, одинокую мужицкую избу; босяк – знаменитый писатель (Н. Успенский или Левитов)...»⁶

В диалоге с писателями этого ряда складывалась оригинальная характеристология бунинской прозы 1910-х гг. Так, блестящий образ русского «полуинтеллигента» Кузьмы Красова (повесть «Деревня») создавался под впечатлением от их страшных и трагических судеб. Отсюда переключки биографий литературного и реальных героев: скитания, шутовство, пьянство, нереализованность. Кузьма ищет творческого и духовного самовыражения, стремится к знанию о мире, но горяч, самонадеян, неразвит. Ему не хватает основательности образования и того, что Бунин называл «твердо поставленным культурным бытом» (9, 421). Он отчужден от культурной традиции, и это определяет его путь.

Такой характер органично рассматривать в контексте бунинских размышлений о некоторых представителях современной ему литературы. В уже упомянутой выше речи писатель говорил о пришедшем в литературу «духовном разночинце, уже совсем почти традиций лишенном»: «Он мало культурный, чуть не подросток во многих и многих отношениях, и начал и жил эксцессами, крайностями и – подражанием, чужим добром. Он нахватался верхушек кое-каких знаний и культуры, а возгордился чрезмерно»⁷. Вероятно, такого «духовного разночинца» Бунин разглядел в некоторых писателях-демократах 1860–1870-х гг. Следовательно, в этом и состоял секрет столь напряженного к ним интереса со стороны художника.

⁶ Бунин И. А. Дневники // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 346.

⁷ Бунин И. А. Речь на юбилее «Русских ведомостей». С. 320.

С кем еще из классиков ведет свой диалог писатель? Примерный круг художественных взаимодействий Бунина определен и выглядит достаточно традиционно. Он включает Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и некоторых других русских поэтов и писателей. Однако остаются во многом не проясненными сам механизм этих художественных взаимодействий, специфическая «роль» каждого из названных художников в творческой судьбе Бунина, «предмет» диалога с ними. Попыткой ответить на эти вопросы и является наше исследование.

ТУРГЕНЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ БУНИНА

«В современной русской беллетристической литературе, – писал в некрологе, посвященном Тургеневу, М. Е. Салтыков-Щедрин, – нет ни одного писателя... который не имел бы в Тургеневе учителя и для которого произведения этого писателя не послужили отправною точкою»⁸. Бунин при всей своей независимости не был исключением. Еще критика рубежа XIX–XX вв. обратила внимание на тургеневские мотивы в его творчестве. Рассказы Бунина «Антоновские яблоки», «Эпитафия» («Золотое дно»), «На хуторе», «В поле», повесть «Суходол» – признавались особенно «тургеневскими», поскольку в них обнаруживалась связь с темой «дворянских гнезд», их угасания.

«Бунин очень любит старые усадьбы, руины, развалины... Кто забудет его “Золотое дно”, “Суходол” <...> Есть такое тургеневское, щемящее, сладко-грустное чувство, которое всегда зарождается в Бунине при всякой забытости, брошенности, хотя он и борется со своим романтизмом и развенчивает эти дворянские гнезда как может»⁹, – отмечает К. Чуковский в 1914 г. «Усадьба Тургенева опустела, она брошена, забыта и такой-то ее любит внук Тургенева – Бунин»; «Бунин говорит свое и последнее слово о прошлом, об отходящем и отошедшем, он договаривает, что случилось с деревней, где занимался естественными науками Базаров, где терзали себя рефлексией Гамлеты Щигровского уезда <...> Бунин не воспел, а отпел дворянскую усадьбу», – вторят другие критики – современники писателя¹⁰.

Сам художник относился к попыткам критиков находить в его творчестве тургеневские мотивы и ноты с раздражением (см. об этом: 9, 253–376). Так, в письме к П. М. Бицилли 5 апреля 1936 г. Бунин замечал: «Не раз слышал: от Тургенева что-то... Но это уже никогда. Йоты похожей, то есть “родственной”

⁸ Цит. по: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Т. 7. М.; Л., 1964. С. 497. (В дальнейшем произведения Тургенева цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте в скобках.)

⁹ *Чуковский К.* Ранний Бунин // Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 89.

¹⁰ *Севский В.* Внук Тургенева // Приазовский край. Ростов. 28.11. 1912. // РО ОГЛИМТ Ф. 14. № 3765/127 ; *Львов-Рогачевский В.* Поэма запустения // Современный мир. 1910. № 1. С. 23.

нет!»¹¹ Между тем, несмотря на столь категорические суждения, отечественные и зарубежные литературоведы не раз предпринимали попытки сопоставления творчества этих двух авторов-земляков, справедливо выявляя целый ряд тематических и эстетических переключек. Среди таких работ следует отметить исследования Л. Н. Назаровой, А. Б. Муратова, Т. Г. Марулло и др.¹²

Т. Г. Марулло, сопоставляя «Ночной разговор» и «Бежин луг» и акцентируя внимание на модернистских чертах поэтики бунинского рассказа, выявляет полемическую по отношению к Тургеневу позицию Бунина. Последняя работа выполнена отчасти в русле идей Ю. М. Лотмана об особом отношении художника к классическому наследию – ностальгического соперничества, проявляющегося в стремлении «переписать» заново известные сюжеты¹³. Такой подход, опирающийся на достижения современной нарратологии и теории интертекстуальности, представляется наиболее перспективным, поскольку позволяет конкретно, с опорой на фактуру художественного текста, понять оригинальность каждого автора.

В подобном ключе мной был проанализирован рассказ «Чистый понедельник», в котором, как мне кажется, скрыт «переписанный» сюжет тургеньевского «Дворянского гнезда». Этот анализ представлен в главе, посвященной книге «Темные аллеи».

Между тем еще в 1980-е гг. в одной из своих работ А. Б. Муратов высказал идеи о содержательной и типологической близости поздних повестей Тургенева о русском человеке и бунинских произведений 1900–1910-х гг. Исследователь прямо утверждал: «Многое из того, что характерно для автора “Суходола”, уже содержалось в поздних произведениях Тургенева... Тургенев близок к Бунину... тем, что в поздних его произведениях одной из центральных стала проблема национальных основ русского быта, и тем, что странные судьбы его

¹¹ РО РГБ. Ф. 429. Оп. 4. Д. 2.

¹² См.: Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX – начала XX веков // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 89–112 ; Марулло Т. Г. «Ночной разговор» Бунина и «Бежин луг» Тургенева // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 109–124 и др.

¹³ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина: (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Ю. М. Лотман. Избр. ст. : в 3 т. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 172–184.

героев открывают перед автором суть этой основы. Близка Бунину и тургеневская поэтика воспоминаний, которая для обоих авторов – свидетельство очевидца и одновременно человека, причастного к этому миру, кровно связанного с ним... “Степной король Лир”, “Бригадир” или “Старые портреты” – это тоже своеобразные семейные хроники дворянских родов, повествование о разрушении цельного мира...»¹⁴. Ученый не ставил перед собой задачу обстоятельного сопоставления указанных текстов, он лишь обозначил очевидные точки сближения двух художников. Вместе с тем представляется знаковым тот факт, что в одном контексте названы два произведения, объединенные не только проблематикой и тематическим сходством, но и, если можно так сказать, «топонимическим кодом». Речь идет о «Старых портретах» и «Суходоле». Вряд ли можно считать случайностью идентичность главных топонимов, которые, как и другие имена, являют прямое «присутствие» автора в художественном тексте, непосредственно связаны с авторской позицией. В «Старых портретах» Тургенева читаем: «Верстах в сорока от нашего села проживал много лет тому назад дворянский дядя моей матери, отставной гвардии сержант и довольно богатый помещик Алексей Сергеич Телегин – в *родовом* своем *имении Суходоле* <...> Алексей Сергеич чуть не семьдесят лет сряду прожил *в своем Суходоле* (здесь и далее, кроме оговариваемых случаев, курсив мой. – Н. П.)» (13; 7, 12). Называя имение Хрущевых Суходолом и давая в связи с этим заголовок своей повести, Бунин, как мне кажется, прямо отослал читателей к прецедентному тексту. Это предположение подтверждается очевидными перекличками описаний: «Вижу, как теперь, этот старинный, уж точно дворянский, степной дом. Одноэтажный, с громадным мезонином, построенный в начале нынешнего столетия из удивительно толстых сосновых бревен... он был очень обширен и вмещал множество комнат, довольно, правда, *низких и темных: окна в стенах были прорублены маленькие, теплоты ради*» («Старые портреты» – 13, 8); «...пошли мы бродить по темнеющим горницам... Все было черно от времени, просто, грубо в этих пустых, *низких горницах* <...> Доски пола были непомерно широки, темны и

¹⁴ Муратов А. Б. Указ. соч. С. 86.

скользки, окна малы...» («Суходол» – 3, 139–140); «Как водится (настоящему следует сказать: как водилось), службы, дворовые избы окружали господский дом со всех сторон – и сад к нему примыкал небольшой, но с хорошими фруктовыми деревьями, наливными яблоками и бессемянными грушами; на десять верст кругом тянулась плоская, жирноземная степь. Никакого высокого предмета для глаза: ни дерева, ни даже колокольни; где-где разве торчит ветряная мельница с прорехами в крыльях; уж точно Суходол!» («Старые портреты» – 13, 8); «...и деревня, и усадьба, и холмистые поля вокруг <...> полустепной простор, голые косогоры, на полях – рожь, овес, гречиха, на большой дороге – редкие дуплистые ветлы, а по суходольскому верху – только белый голыш <...> Только сад был, конечно, чудесный... Дом был под соломенной крышей, толстой, темной и плотной. И глядел он на двор, по сторонам которого шли длиннейшие службы и людские в несколько связей, а за ними растянулся бесконечно зеленый выгон...» («Суходол» – 3, 146). Такие фактурные переключки, переключки в деталях отчасти объясняются «происхождением» этих описаний: реальные впечатления, отразившиеся в подобных картинах, были во многом схожи у обоих художников. Однако такие внешние «совпадения» поддерживаются в бунинском тексте и структурным сходством описаний. Кроме того, «Старые портреты» и «Суходол» – тематически близкие произведения. Можно даже сказать, что тургеневский текст представляет собой своеобразный конспект тем, которые развернуты в «Суходоле». Это прежде всего тема рода, к которому принадлежал главный герой и верность которому он хранил: «...он был аристократ – скорей аристократ, чем барин. <...> У него в кабинете висело на стене родословное дерево Телегиных, очень ветвистое, со множеством кружков в виде яблоков, в золотой раме. “Мы, Телегины, – говорил он, – род исконный, извечный; сколько нас, Телегиных, ни было, – по прихожим не таскались, хребта не гнули, по рундучкам ног не отстаивали, по судам не кормились... сиднями сидели, каждый на своей чети (курсив автора. – Н. П.), свой человек, на своей земле... гнездари, сударь, домовитые!”» (13, 12). Обозначая тему дворянского рода, Тургенев акцентирует общенациональный момент в

изображении своих героев, и это также сближает его с Буниным (правда, в отличие от автора «Суходола», он сосредотачивается преимущественно на внешних проявлениях национального): «Русский человек был Алексей Сергеич во всем: любил одни русские кушанья, любил русские песни... и говорил... славным русским языком...» (13, 19).

Любопытно и то, что общий заголовок, который объединил два тургеневских рассказа «Старые портреты» и «Отчаянный», – «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих» – можно воспринимать как обозначение главного принципа повествовательной структуры «Суходола». Именно так и построен бунинский текст – на воспоминаниях суходольцев, «старших» и «младших», вновь и вновь возвращающихся к дорогому их сердцу месту и к событиям, которые стали определяющими в их судьбе. Вместе с тем для Тургенева важны главным образом сами персонажи из прошлого, их «фактура», яркий характер каждого, о ком рассказывается, и это обозначено уже самими названиями рассказов. У Бунина феномен «суходольской души» исследуется скорее как некая константа, которая объединяет всех героев и которую невозможно постичь в отрыве от места – усадьбы, родового гнезда, названного вслед за предшественником Суходолом и обладающего особой аурой. И при ближайшем рассмотрении оказывается, что внешнее сходство еще ярче подчеркивает оригинальность бунинского и тургеневского текстов. В «Старых портретах», несмотря на оговоренную в кратком предисловии¹⁵ осложненность субъектной организации, повествование вполне традиционно выстроено: оно ведется от лица рассказчика, лично знакомого с теми, о ком он повествует. Рассказ хронологически последователен и сориентирован на создание некоего завершенного образа уже ушедшей исторической эпохи и ее представителей. Не случайно повествовательным рефреном, отражающим суть авторской рефлексии, становится высказывание главного героя: «...Хороша старина... ну и Бог с ней!» (13; 14, 29). Самодостаточность, внутренняя завершенность

¹⁵ В предисловии говорится: «Я избрал форму рассказа от собственного лица для большего удобства – и потому прошу читателя не принимать “я” рассказчика сплошь за личное “я” самого автора» (13, 7). На это намекает и самое заглавие отрывков: «Из воспоминаний – своих и чужих» (разрядка автора. – *Н. П.*).

представленных персонажей и событий их жизни подчеркивается введением в монолог повествователя рассказов от их лица, оформленных прямой речью и призванных четко обозначить личностную и временную дистанцию. Диалог с рассказчиком даже не предполагается. И только последняя история о кучере Иване, выводящая повествование в контекст размышлений о крайностях национальной психологии, отчасти снимает противопоставление современности и исторического прошлого. (Очевидно, что есть сходство между этим эпизодом и историей гибели Петра Петровича Хрущева в «Суходоле», подчеркнутое, между прочим, идентичностью имен героев и похожестью их характеров.)

«Суходол» выстроен иначе. Суходольцы забыли о времени, они живут «пространством» своей усадьбы, нередко восполняя пребывание за ее пределами постоянным, даже навязчивым ее «присутствием» в снах, в мечтах, в воображении. Многие и многие поколения Хрущевых объединяет таинственная, глубокая и страшная привязанность к Суходолу, которая заставляет их снова и снова возвращаться туда. Время бунинской повести, в отличие от «Старых портретов», не поступательно, оно организуется как «вечно длящееся» возвращение в прошлое. Отсюда особый тип повествования, который исключает всякую последовательность изображения и рассказа, представляя собой круг постоянных обращений к одним и тем же – наиболее значимым – событиям семейной хроники. В таком построении автор использует принцип феноменологического «вслушивания» в реальность, «усмотрения» ее сущности¹⁶. При этом субъективная авторская воля замещается повествовательной инстанцией «мы», изначально предусматривающей некий общий характер таких «усмотрений» и «вслушиваний», в ответ на которые звучит достаточно нестройный, размытый «хор голосов» этой реальности, лишенный ярких индивидуальностей, за исключением, пожалуй, только ее «главной сказительницы» Натальи. Фрагменты из жизни Натальи, тети Тони, Петра Петровича и других, чьи «прекрасные и

¹⁶ См. об этом подробнее: *Пращерук Н. В.* Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 67–82.

жалкие души порождены Суходолом», эпизоды убийства дедушки Петра Кирилловича и побега Герваськи собираются из многих упоминаний в разных контекстах, уточнений, рассказов. Суходольский мир выстраивается по принципам такой символической реальности, когда, как писал А. Ф. Лосев, «чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно... то, что явилось; чем более проявлено непроявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственней то, что явилось»¹⁷. Художник, действительно, стремится к максимальной выразительности и воплощенности прошедшего, но сохраняет невыразимое в его невыразимости. Суходол и суходольцы очень близки самому автору, однако от этой близости они не утрачивают загадочности и проблематичности, поскольку более понятно и объяснимо как раз нечто внешнее, далекое, дальнее. В «Суходоле» явлен феномен родного, причем родного не только героям, но и автору, и в своем отношении к нему, он, безусловно, «внутри» этого повествовательного «мы», а не над ним. Именно этим обстоятельством и обусловлен пронзительный лиризм повести. «Перекрестная» повествовательная структура органично соединяется с разветвленной символикой изобразительного плана: символика родного продолжена символикой темного, глухого, приметами и явлениями суходольской природы (тишина, грозы и т. п.), символически прочитанными автором¹⁸. Все это в сочетании с отказом от хронологии в изложении истории усадьбы и ее владельцев приводит к трансформации традиционного хронотопа, и семейная хроника под пером Бунина художника дорастает до символического образа «национального мира», «след» которого неуничтожим. И поэтому хоть «совсем пуста суходольская усадьба» и «умерли все упомянутые в этой летописи, все соседи, все сверстники их» – истинный суходолец всегда может почувствовать «жуткую близость» к ушедшим, почувствовать, «что было так». Нужно только «представить себе всеми забытых Хрущевых» и помнить, что «вот этот покосившийся крест в синем летнем небе и при них был *тот же*... что *так же* желтела, зрела рожь в полях... а

¹⁷ Цит. по: Доброхотов А. Мир как имя // Логос: филос.-лит. журн. 1996. № 7. С. 57.

¹⁸ См. об этом подробнее: Працгерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства.

здесь была тень, прохлада, кусты... и в кустах этих *так же* бродила, паслась *вот такая же, как эта* старая белая кляча с облезлой зеленоватой холкой и розовыми разбитыми копытами» (3, 187).

Следовательно, Тургенев представляет в «Старых портретах» героев уже ушедшей исторической эпохи – XVIII в., стремясь сохранить, удержать в памяти самые яркие ее черты. Бунин же, напротив, делает акцент на исторически непреходящем, выявляет глубинные структуры национального характера и такие черты национальной жизни, которые не исчерпываются ни исторической эпохой, ни средой. Эти различия подходов к изображению тематически и проблемно сходного материала, уже отчасти прокомментированные здесь рассмотрением субъектной организации произведений, еще ярче обозначаются через сопоставление святынь, «предметов особого поклонения» («Старые портреты» – 13, 9), с которыми связан образ дома у каждого из художников и образ жизни их персонажей. У Тургенева это портрет Екатерины II, очень характерно представленный: «В гостиной на почетном месте висел портрет императрицы Екатерины II во весь рост, копия с известного портрета Лампи, предмет особого поклонения, можно сказать, обожания хозяина» (13, 8–9). Портрет не просто формальный знак исторической эпохи, он выступает как свидетельство душевного родства героя со своим временем (подобную функцию выполняет и бриллиантовая пуговица графа Орлова). Поэтому тема главной реликвии Телегиных продолжена семейными преданиями: «Об императрице Екатерине говорил не иначе как с восторгом и возвышенным, несколько книжным слогом: “Полубог был, не человек! Ты, сударик, посмотри только на улыбку сию, – прибавлял он, почтительно указывая на лампиевский портрет, – и сам согласишься: полубог! Я в жизни своей столь счастлив был, что удостоился уличезреть сию улыбку, и вовек она не изгладится из сердца моего!”. И при этом он сообщал анекдоты из жизни Екатерины, каких мне нигде не случалось ни читать, ни слышать» (13, 13).

Суходол бунинский неразрывно связан с другим образом – суздальской иконой святого Меркурия: «В углу лакейской чернел большой образ святого

Меркурия Смоленского, того, чьи железные сандалии и шлем хранятся на солее в древнем соборе Смоленска» (3, 139–140). Этот образ проведен через все повествование, становясь особым знаком, символом суходольского мира. Икона с изображением Меркурия Смоленского – «заветный образ дедушки, переживший несколько страшных пожаров, расколовшийся в огне, толсто окованный серебром и *хранивший на оборотной стороне своей родословную Хрущевых, писанную под титлами*» (3, 140). Вместо конкретного исторического лица – легендарный образ святого, предание о котором уводит в глубину веков: «Мы слышали: был Меркурий муж знатный, призванный ко спасению от татар Смоленского края гласом иконы Божьей Матери Одигитрии Путеводительницы. Разбив татар, святой уснул и был обезглавлен врагами...» (3, 140). Важно, что в предании навсегда соединены житель Смоленска XIII в. и Смоленская икона Богоматери, называемая Одигитрия. (Тема Богоматери как знак душевно-эмоциональной причастности суходольцев к национальным корням и святыням поддержана в повести значимым указанием на то, что престольным праздником в Суходоле был Покров.) «В 1237 году (по другим источникам в 1239 и даже в 1242 г. – *Н. П.*), когда полчища Батыя приступили к Смоленску, сама икона стала воеводой беззащитного города. Ночью в кафедральном соборе, где стояла чудотворная икона, Меркурий, житель Смоленска, услышал голос: “Угодник Мой Меркурий, посылаю тебя оградить дом Мой. Властитель Ордынский втайне хочет в нынешнюю ночь напасть на город, чтобы опустошить его. Изыди в сретение врага, втайне от народа, святителя и князя, не ведающих о нападении ратных, и силою Христа Бога победишь исполина, но там вместе с победою ожидает тебя венец мучения, который прими от Христа”. Со слезами поклонился Меркурий до земли святой иконе Богоматери и вышел из храма. Призывая на помощь Божью Матерь, Меркурий проник в стан врагов и убил “исполина ратного”. Мужественно отразил Меркурий нашествие врагов, но сам погиб», – так излагается древнее предание в «Житиях святых», составленных преосвященным Филаретом¹⁹. Очевидно, что художник воспользовался други-

¹⁹ Жития святых / сост. преосв. Филарет. М., 2008. С. 532–533.

ми житийными источниками, в которых акцентируется чудесное возвращение обезглавленного святого в родной город с тем, чтобы свидетельствовать о происшедшем²⁰. Поэтому на иконе, которой молятся суходольцы, изображен «безглавый человек, держащий в одной руке мертвенно-синеватую голову в шлеме, а в другой икону Путеводительницы...» (3, 140). Образ святого вызывает двойственное отношение: жутко и страшно было глядеть на безглавого Меркурия («И жутко было глядеть на суздальское изображение безглавого человека...» (3, 140); «...оттого, что все угодники представлялись ей коричневыми и безглавыми, как Меркурий, делалось еще страшнее» – 3, 171), и в то же время он воспринимался суходольцами как свой, близкий и простой: «И часто заставляли Наталью на молитве перед образом Меркурия. Босая, маленькая, поджав руки, стояла она перед ним, шептала что-то, крестилась, низко кланялась ему, невидному в темноте, – и все это так просто, точно беседовала она с кем-то близким, тоже простым, добрым, милостивым» (3, 143). При том, что упомянуты молитвы Натальи, обращенные к святому, следует все же отметить, что в отношении к нему акцентируются скорее не религиозные чувства героев, а нечто другое. Меркурий Смоленский трактуется в повести прежде всего как хранитель предания, которое продолжает жить в сознании суходольцев. Не случайно дважды – и в первом, и в заключительном описании святого – это подчеркивается специально: «Тогда, взяв свою главу в руки, *пришел* он к городским воротам, *чтобы поведать бывшее...*» (3, 140); «Обезглавленный, *пришел святой к согражданам*, на руках принес свою мертвую голову – *во свидетельство своего повествования...*» (3, 184). Другими словами, святой Меркурий символизирует еще сохранившуюся – несмотря на все процессы разрушения – глубинную эмоциональную связь с прошлым, трагическим, страшным и притягательным, жуткое ощущение его присутствия и неизбытности. Сходным образом трактуется в повести и сам Суходол, который, с одной стороны, был для молодых Хрущевых

²⁰ В «Житиях» Дмитрия Ростовского возвращение обезглавленного святого как факт его биографии также отсутствует. Изображение Меркурия Смоленского таким, как это представлено в повести И. А. Бунина, можно считать достаточно редким. Обычно он изображается на иконах как древнерусский воин в доспехах и с оружием. Как пишет В. Н. Муромцева-Бунина, икона безглавого Меркурия хранилась у Буниных с дедовских времен (см. об этом: *Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 3. М., 1987. С. 625*).

«только поэтическим памятником былого», а с другой – оказался в определенном смысле реальностью их собственной жизни, сокровенной частью их души. Так была завершена в русской литературе предложенная Тургеневым суходольская тема.

Знаменательно, что Бунин отозвался и на тургеневского «Отчаянного». Это был рассказ «Я все молчу» (1913), в котором художник очень жестко, не оставляя никаких иллюзий, показал свой вариант открытого предшественником психологического типа.

В рассказе Тургенева герой-дворянин Михаил Полтев²¹, ведущий антисоциальный образ жизни, не лишен обаяния. Он до последних дней хранит у себя как память о матери серебряную чашечку и завещает после своей смерти передать эту чашечку дяде как дорогую семейную реликвию. Главную свою проблему Полтев в сердцах объявляет в разговоре с дядей, который является рассказчиком: «Да не умею я ничего делать, дяденька! родной! Вот взять да жизнь на карту поставить – пароли пэ, да щелк за воротник! Это я умею! Вы вот научите меня, что мне делать, жизнью из-за чего рискнуть! Я – сию минуту!...» (13, 38). Ему вторит рассказчик, пытаясь разгадать сущность характера своего странного племянника: «Всякая дисциплина его стесняла, внушала ему грусть; дерзок он был до сумасбродства, когда дело шло только о нем *лично* (курсив автора. – Н. П.): не было такого безумного пари, от которого бы он отказался; но делать зло другим, убивать, драться он не мог... *Самого себя истреблять он был готов всячески и во всякое время... Но других – нет*» (3, 37). В самом конце, сравнивая своего героя «с нынешними отчаянными», старик подводит итог своим размышлениям о подобном типе: «И там и тут *жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность...*» (13, 52). В сохранившемся конспекте к рассказу черты героя даны более четко и выпукло: «...(пил и) и влюблялся – и в него влюблялись; но он сейчас выкинет какую-нибудь отчаянность, иногда мерзость; пел романсы с гитарой, но скоро потерял голос и только плясал... был

²¹ Известно, что прототипом Миши Полтева был двоюродный брат писателя (см. об этом подробнее: 13; 553, 556).

по-своему очень религиозен – любил не то чтобы помогать бедным, а жить и быть с ними; *“с одними нищими весело пить”*... Встреча на дороге – *история с нищими и калеками...*» (13, 406). В финальном суждении вполне определенно обозначен мотив внутренней пустоты, которая выражается разного рода эксцессами в поведении, «нырками», как их называет автор: *«Сила несомненная, при всей дряннейшей слабости, – не то что самопожертвование – самоистребление, но без содержания и идеала...»* (13, 407). Этот мотив, который становится ведущим в рассказе Бунина, в окончательном тексте тургеневского рассказа снят («А с чего это все берется, предоставляю судить – именно философу» – 13, 52), и герой выглядит более проблематичным и более привлекательным.

Бунинский саморазрушитель представляет другую среду: он единственный сын и наследник «первого человека в округе» – сельского лавочника. Это человек болезненного до изощренности сознания, отталкивающий в своем самоуничтожении и самолюбовании. Его поведение определяется комплексом «бескорыстного» актерства. Он уже в ранней молодости начал готовить себя к «той роли, в которой достиг он впоследствии такого совершенства» (4, 222). Эта роль «человека, чем-то кровно оскорбленного» (4, 223), добровольно взятая на себя героем и в которую «все более втягивался» он, придает Шаше в собственных глазах необычность и весомость. Автор подчеркивает, какой значительностью пытается герой наполнить повторяемые им на протяжении всего рассказа: я молчу! я все молчу!

Художник описывает страшный социально-психологический феномен русской жизни – человека, сросшегося со своей личиной, ослепленного ею и упивающегося своим жалким положением: «В будни он тупеет от скуки, от долгого сна, от того, что никто не обращает внимания на него, никто его не слушает; его хвастовство своим прежним богатством, его намеки на то, что будто бы таится у него в душе... давно всем надоели; нынче же праздник, нынче он будет страшно, до беспамятства избит на глазах этой толпы – и вот он уже входит в свою роль, он возбужден, челюсти его крепко сжаты, брови искажены...» (4, 228). Шаша разрушает семью, быт, истребляет здоровье и нор-

мальный человеческий облик потому, что жить ему нечем – утрачены те исконные, живые связи, которые питают душу. Это касается даже самых близких, родственных отношений. В отношениях Шаши и его отца – взаимная неприязнь, ненависть, желание взять верх. Он даже тогда, когда Роман умер, «злобно горд был» (4, 228). Стремление героя «выломиться» из привычного бытия продиктовано потребностью заполнить зияющую пустоту в душе, приглушить ненависть к окружающему, заменить отсутствие подлинной жизни хотя бы призрачной, «сыгранной». Шаша остается верен своей роли до конца: в финале рассказа мы видим его, слепого и калеку, «равноправным членом, кость от кости, плоть от плоти нишей орды» (4, 231). Показывая жизненный итог Шаши, повествователь задается вопросом: «И к чему вообще так настойчиво и неуклонно идет он, изо дня в день опустошая свое разоренное жилище, стремясь дотла искоренить даже следы того, что так случайно было создано диким гением Романа, и непрестанно алкая обиды, позора и побоев?» (4, 229). А потом идет обобщение, которое прямо отсылает нас к тургеневскому рассказу: «В жажде самоистязания, отвращения к узде, к труду, к быту, в страсти ко всяким личинам, и трагическим и скоморошеским, – Русь издревле и без конца родит этих людей» (4, 229). Однако Бунин, во-первых, усиливает общенациональное значение открытого Тургеневым типа, а во-вторых, делает принципиальный акцент на изображении его уродливой стороны. Следует отметить также, что в 1910-е гг. Бунин создает целый ряд рассказов, в которых представлены герои подобного типа, герои, которых К. Чуковский в свое время очень точно назвал «виртуозами саморазрушения, гениями самоуничтожения и гибели»²². Эти рассказы демонстрируют интерес Бунина к крайним проявлениям человеческой и национальной психики и поведения, к разного рода «подпольным комплексам» человека из народа. Очевидно, что, воплощая свой интерес в конкретные художественные образы, писатель осваивал не только уроки Тургенева, но и оказывался в поле воздействия «предельной психологии» Достоевского. Но об этом в следующей главе нашей работы.

²² Чуковский К. Указ. соч. С. 94.

Несколько иной вариант «пребывания» тургеневского текста в прозе Бунина представляет собой рассказ «Последнее свидание». Здесь трудно выявить переключку с конкретным произведением, как это было в «Суходоле» или «Чистом понедельник». Однако плотность классического и особенно тургеневского материала такова, что связь с предшествующей традицией угадывается, ощущается практически в каждом фрагменте. Сам заголовок, воспринятый в контексте целого, откровенно отсылает к стремлению автора не только подытожить историю персонажей, но и заявить об исчерпанности целой темы русской литературы. Интертекстуальная обобщенность, несомненно присутствующая в подтексте этого рассказа и придающая ему особую емкость и символизм, проступает на «поверхность текста» в эмоциональном вопрошании героя: «Зачем ты ушла – и за кем! – из своего рода, из своего племени?» (4, 74). Далее в первоначальной редакции этот вопрос продолжался следующими суждениями: «Мы должны умереть в нем. Будь мы трижды прокляты, но это так! Сколько сумасшедших от любви в наших, дворянских летописях! Но это лучше, лучше – мы для теперешних распутных романов не годимся. <...> Ах, эти Тургеневы!» (4, 473).

Итак, главная фамилия была названа героем, хотя из окончательной редакции такая подсказка для читателя была автором изъята, что вполне объяснимо, если учесть его творческую индивидуальность.

Процитированные строчки прямо соотносятся с известным суждением Тургенева, высказанным в письме Е. Е. Ламберт 1859 г. – во время работы над романом «Накануне»: «Нет счастья вне семьи – и вне родины: каждый сиди на своем гнезде и пускай корни в родную землю... Что лепиться к краешку чужого гнезда»²³. Очевидно, что больная тургеневская тема «ухода» из семьи, разрыва привычных социальных связей подхвачена Буниным и подвергается его художественной рефлексии. При этом рассказ так построен, что его рецепция обязательно предполагает актуализацию в читательском сознании тургеневского подтекста, припоминания известных сюжетов и эпизодов из произведений ве-

²³ Цит. по: *Лебедев Ю.* Жизнь Тургенева: всеведущее одиночество гения. М., 2006. С. 400–401.

ликого классика XIX в. Приведем для примера фрагменты двух свиданий, в которых обе героини полны решимости уйти из семьи: «Боже мой, когда я шла сюда, я мысленно прощалась с моим домом, со всем прошедшим... И почему вы знаете, что я не в состоянии буду перенести разлуку с семейством?» («Рудин» – 6, 326); «Так ты пойдешь за мной всюду? – говорил он ей... – Всюду, на край земли. Где ты будешь, там и я буду. – И ты себя не обманываешь, ты знаешь, что родители твои никогда не согласятся на наш брак? – Я себя не обманываю; я это знаю» («Накануне» – 8, 94).

Чтобы отослать читателя к своему предшественнику и добиться полноты впечатления, автор делает текст рассказа пронзительно узнаваемым и одновременно особенным, бунинским. Не разрушая органики собственного слова, Бунин виртуозно использует прямые текстовые переключки: «...Он вышел из города в поле... Лаврецкий долго бродил по росистой траве, узкая тропинка попала ему; он пошел по ней. Она привела его к длинному забору, к калитке... Лаврецкий очутился в саду... и вдруг *остановился*... *Все было тихо кругом*... Дом вдруг глянул на него своим *темным* фасом...» («Дворянское гнездо» – 7, 235); «За лесом открылись пустые поля. На скате, среди темных гречишных жнивий, стояла бедная усадьба... Как печально все это было при луне! Стрешнев *остановился*. Казалось, что поздно, поздно, – *так тихо было кругом*. Он въехал во двор. Дом был *темен*» («Последнее свидание» – 4, 72). «Но тонкий *запах резеды*, оставленный Еленой в его бедной, темной комнатке, напоминал ее посещение. Вместе с ним, казалось, еще оставались в воздухе и звуки молодого голоса, и шум легких, молодых шагов, и теплота, и свежесть молодого девственного тела» («Накануне» – 8, 114); «От твоей руки, *пахнувшей вербеной*, остался *запах* и на моей руке. Он смешался с запахом повода, седла, пота лошади, но я все еще чувствовал его, ехал в сумерках по большой дороге – и плакал» («Последнее свидание» – 4, 75). Но главное даже не в этих очевидных тургеневских знаках, которые живут в тексте «Последнего свидания». Поразительно, что Бунин во многом структурно «повторяет» своего предшественника.

Если обратиться к теме и сценам свиданий в русской литературе, то, несмотря на их естественную широкую представленность, лидирует здесь именно Тургенев, поэтически запечатлевший в своих произведениях это событие человеческой жизни. Часто такая сцена становится центральной, кульминационной и очень яркой, запоминающейся. Достаточно вспомнить романы «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и т. п. И Бунин «составляет» свой рассказ из фрагментов, которые «строили» подобные сцены. Это эпизод перед свиданием, встреча, обязательный диалог, расставание и переживания героев после свидания. Даже заключительный фрагмент бунинского рассказа, когда Стрешнев сопровождает уезжающую героиню на вокзал (4, 76), очень напоминает эпизод из «Дворянского гнезда», где Лаврецкий провожает Калитиных домой (7, 212). При этом тургеневская карета, которая «ровно катилась... тихонько колыхаясь и ныряя...», в рассказе Бунина заменена «телегой, набитой соломой» и гремевшей по большой дороге. Такая деталь – один из конкретных знаков того, как героико-романтическая тональность произведений Тургенева жестко переводится в подчеркнуто реалистический план с множеством бытовых, снижающих пафос тургеневских свиданий, подробностей. Бунин словно стремится действительно поставить последнюю точку в разработке темы эмансипации женщины, драматически соединив эту тему с темой катастрофического разрушения «дворянских гнезд».

Тургеневская школа проявляется здесь и в том, как «участвует» в представленном Буниным свидании природа. Это, конечно, не просто фон, эта та символическая реальность, в которой продолжает жить психологическая проблематика произведения, получает эстетическое завершение концепция события. Теплые и восхитительные летние пейзажи Тургенева демонстративно вытесняются картинками, организованными мотивом холодного и лунного осеннего вечера, повторяющимся в тексте с модернистской нарочитостью: «В лунный осенний вечер, сырой и холодный, Стрешнев приказал оседлать лошадь. Лунный свет полосой голубого дыма падал в продолговатое окошко...» (4, 70); «В сырых лунных полях тускло белела полынь. Лес, мертвый, холодный от луны и

росы... Луна, яркая и точно мокрая, мелькала по голым верхушкам... Луна стояла над пустынными лугами» (4, 71); «Как печально все это было при луне!» (4, 72) и т. п.

Подступающие к героям холод и ночь воспринимаются как знаки безнадёжности и пронзительного сиротства, того, что никакое «свидание при луне» уже не может соединить героев. Холодный вечер затем сменяется почти зимним холодным утром: «Все крыльцо было седое от мороза. Мороз солью лежал на траве...» (4, 76). Напомним, что сцена ночного свидания Лизы и Лаврецкого, обещающая счастье настоящей любви, сопровождается пейзажной зарисовкой иного плана: «Ночь была тиха и светла, хотя луны не было...» (7, 235). В бунинском пейзаже – по контрасту с тургеневским – вновь угадывается скрытый диалог двух авторов.

Заключительный фрагмент рассказа еще более показателен в этом плане. Он решен в подчеркнуто обобщающем ключе: «Беззвучно сиял осенний день голубым чистым небом. Великая тишина стояла над пустыми полями, над оврагами, надо всей великой русской степью. Медленно плыла по воздуху вата с татарок, иссохших репьев. На репьях сидели щеглы. Так они будут сидеть целый день, только изредка перелетая, перенося свою тихую, прелестную, счастливую жизнь» (4, 77). Поднятая Буниным тема обретенной тишины «родного гнезда», родины, в которой только и возможно приобщение к подлинной жизни, на мой взгляд, наиболее адекватно прочитывается именно в соотнесении с ключевым эпизодом возвращения Лаврецкого в Васильевское из романа «Дворянское гнездо»: «...И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь... И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! <...> И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая... тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем... Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни... и... никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» (7, 190).

Таким образом, в рассказе Бунина «Последнее свидание» мы обнаруживаем такой тип интертекстуальной связи, который был обозначен в работах М. Риффатера термином «текстуальной канвы», когда разворачиванию и преобразованию подвергаются не столько конкретные тексты и сюжеты, сколько целые схемы мышления, системы мотивов и приемов, а также определенные текстуальные навыки²⁴. «...Тургенев действительно обладал уникальной способностью подхватывать на лету яркие жизненные впечатления, загораться художественным волнением и создавать фигуры, “сотканые из света и воздуха”, намечать в своих романах тонкую художественную канву, по которой очень часто его современники и последователи вышивали свои узоры»²⁵, – замечает автор одного из последних трудов о художнике Ю. Лебедев. Думается, к лучшим, к самым ярким последователям такого рода принадлежал и Бунин.

²⁴ См. об этом: Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 29–30.

²⁵ Лебедев Ю. Указ. соч. С. 401.

ДИАЛОГ-ПОЛЕМИКА С ДОСТОЕВСКИМ

Бунин традиционно относится к самым последовательным критикам Достоевского. Это подтверждается многочисленными мемуарными свидетельствами. По воспоминаниям современников, Бунин весьма неодобрительно высказывался и о форме, в частности, о стиле, и о содержании произведений великого предшественника. Одно из самых резких высказываний приводит в своей книге И. Одоевцева: «Ваш Достоевский – вот кого бы надо было, как когда-то футуристы намеревались Пушкина – “сбросить с корабля современности”. Сбросить с палубы в океан, чтобы его акулы сожрали... Вот бы им Вашего Достоевского со всеми его бездарными романами бросить. Он-то уж о природе никогда не писал. У него всегда дождь, слякоть, туман и на лестнице воняет кошками. У него ведь нет описаний природы – от бездарности»²⁶. Более сдержанные суждения писателя о гениальном предшественнике содержат воспоминания людей, близко знавших Бунина, например Г. Кузнецовой. Признавая, что Достоевский «не производит на него впечатления»²⁷, «его нисколько не трогает»²⁸, она тем не менее приводит высказывание Бунина, свидетельствующее о его способности оценить тот иной способ письма, который предложил русской литературе классик XIX в., понять адекватность стиля художника его творческой индивидуальности: «А я утверждаю, что он иначе и не мог писать, и в свою меру отделял так, что дальше уже нельзя... Вслушайтесь в то, что я говорю: все у него так закончено и отделано, что из этого кружева ни одного завитка не расплеть... Иначе он и не мог писать»²⁹. Отчасти неожиданен и одновременно закономерен итог ее воспоминаний: «...как-то сказал: “Я и имя это – Алеша – из-за него возненавидел! Никакого Алеши нет, как и Дмитрия, и Ивана, и Федора Карамазовых нет, а есть АВС...” Но в тоже время это у него

²⁶ Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1983. С. 283–284.

²⁷ Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника» // Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 272. (Лит. наследство. Т. 84 : в 2 кн.).

²⁸ Там же. С. 274.

²⁹ Там же. С. 275.

сложно. Достоевский ему неприятен, душе его чужд, но он признает его силу, сам часто говорит: конечно, замечательный русский писатель – сила! О нем уж больше разгласили, что он не любит Д., чем это есть на самом деле. Все это из-за страстной его натуры и увлечения выражением»³⁰.

В письме Г. Адамовичу 4 ноября 1947 г. Бунин писал: «Вместе с сим шлю Вам для просмотра... статейку обо мне Степуна. В ней есть строки, которые, может быть, убедят Вас, что *вовсе не по глупости* (курсив автора. – Н. П.) не раз подымал я лапу не только на Блока, но даже и на Достоевского»³¹. Бунин, вероятно, ссылается на следующие рассуждения Ф. Степуна: «По отношению к Достоевскому и Блоку все его обвинения несправедливы и неверны, – думается, Бунин это и сам лучше всех нас подчас знает, – но по отношению к той угрозе духовной трезвости и подлинности, что таят в себе не Достоевский и Блок, а блоко-достоевщина, страстные бунинские запальчивости, от которых не спрячешься и мимо которых не пройдешь, не только верны, но и справедливы»³². «Он ненавидел “достоевщину”, т. е. гипер-эмоциональную мелодраму... истерическое поведение очень многих персонажей... Он видел в Достоевском крестного отца модернистского движения в русской литературе. Театральность, пошлость и позерство, шокирующие темы, такие как некрофилия, ребяческая радость от скандального поведения, одним словом, то, что Бунин считал сердцем и душой декадентского и символистского движения, могло, по его мнению, объясняться влиянием Достоевского», – продолжает эту тему Р. Боуи³³. Обобщая наблюдения мемуаристов и собственные размышления о жизни и личности писателя, исследователь прямо формулирует то, что «присутствует» в подтексте многих воспоминаний о Буине – художнике и человеке: «Суть... заключена в том, что иногда он смотрел на свои произведения и на свою жизнь и видел там Достоевского, он смотрел в зеркало и видел там Федора Михайловича...

³⁰ Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника». С. 278.

³¹ Бунин И. А. Новые материалы : сб. Вып. I. М., 2004. С. 66.

³² Цит. по: Там же. С. 67.

³³ Боуи Р. Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина // И. А. Бунин: pro et contra : Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : антология. СПб., 2001. С. 705.

Конечно, он никогда и никому в этом не признавался... Бунин предпочитал продолжать перечитывать Достоевского и при этом злиться...»³⁴

«Увлечение выражением», характерное для художника в его оценке Достоевским, безусловно, учитывали отечественные литературоведы, когда обращались к проблеме «Бунин и Достоевский». Особенно концептуально эта тема представлена в работе Ю. М. Лотмана, в которой он, опираясь на рассказы И. Одоевцевой, трактует ее в аспекте особой бунинской позиции по отношению к классике – позиции «соперничества»: «Именно в этой перспективе раскрывается Бунин – новатор, желающий быть продолжателем великой классической традиции в эпоху модернизма, но с тем, чтобы переписать эту традицию заново»³⁵. Достоевский для Бунина, по мнению Ю. М. Лотмана, «был постоянным и мучительным собеседником... спор с которым скрыт в подтексте многих сочинений автора “Темных аллей”»³⁶.

Великий классик не только раздражал, но и притягивал Бунина. «Следы» такого притяжения – в аллюзиях на произведения Достоевского, в текстовых и сюжетных переключках, которые мы находим в бунинских текстах. В 1910-е гг., создавая цикл произведений о России и русском человеке, содержащих размышления писателя о загадках и закономерностях национального характера и национальной жизни, Бунин «адаптирует» по-своему и включает в них темы и мотивы Достоевского. Нередко он прямо отсылает нас к предшественнику, как это было в «Деревне», в которой появляется персонаж – странник с говорящим именем Макар Иванович, являющийся полемическим ответом на разработку положительного героя в «Подростке». Как развитие темы «случайных семейств» можно трактовать повесть «Суходол», которая содержит отсылки сразу к двум романам Достоевского. Аркадий Хрущев и его сводный брат Герваська меняются друг с другом крестами, что не уберегло последнего от преступления: «Подружились они это, поклялись в дружбе на вечные времена, поменялись даже крестами, а Герваська вскорости же и начереди: чуть было вашего папашу

³⁴ Боуи Р. Достоевский и «достоевщина» в произведениях и жизни Бунина. С. 706.

³⁵ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина. С. 173.

³⁶ Там же. С. 184.

в пруде не утопил!» (3, 149). Обыгрывается не только мотив братства-вражды (Мышкин – Рогожин), но и отцеубийства, что сюжетно сближает повесть с «Братьями Карамазовыми». Дважды упомянуто о самом страшном событии в истории суходольского семейства: «...сумасшедший дед ваш Петр Кириллыч был убит... незаконным сыном своим Гervasькой, другом отца нашего и двоюродным братом Натальи...» (3, 134). Затем в подчеркнуто бытовом ключе дана сцена убийства. Внимание к предметной детали, как и сам герой-отцеубийца с явными чертами вырождения, – все это типологически близко Достоевскому. Однако при таком сходстве отчетливее выявляется специфическая позиция каждого художника. Бунин, в противоположность Достоевскому, подчеркнуто избегает религиозного (метафизического) прочтения событий, он продолжает другую тему предшественника – психологических изломов, «надрывов» русского характера. Принципиально не разделяя религиозной установки предшественника в художественном творчестве, Бунин-художник тем не менее прошел его «психологическую школу». Опыт Достоевского оригинально преломился в бунинской характерологии.

В 1910-е гг. в рассказах «Ермил», «Игнат», «Веселый двор», «Я все молчу» писатель создает галерею «подпольных» героев из крестьянской среды. Персонажи этих рассказов показаны как люди раздвоенного сознания, несущие в себе сложный психологический комплекс, переживающие разлад с миром. Об Игнате говорится: «Непроще, скрытнее его не было малого во всех Извалах» (4, 7). Еще более красноречива характеристика Ермила: «Как многие из тех, что никогда не видали добра ни от начальника, ни от ближнего, он давно мечтал быть от людей подальше. Они его не любили, он их чуждался. Они им помыкали, думая, что он дурак и безответный. Он же, помалкивая, копил в себе утеху – злое сознание, что далеко не так он прост, как думают» (4, 48–49). А. Бабореко в примечании к рассказу связывает замысел «Ермила» с записью в дневнике 9 мая 1912 г.: «Юлий, Митя и я ездили в Симонов монастырь. Потом в пятом часу были у Тестова. Говорили о Тимковском (о писателе Н. И. Тимковском. – А. Б.), о его вечной молчаливой неприязни к жизни. Об этом стоит подумать

для рассказа»³⁷. Для художника характерно стремление сближать психологию мужика и интеллигента, мужика и дворянина, отсюда возникновение «особых форм психологизма, распространенных на таких героев, в которых литература не признавала прежде достаточно глубокой и содержательной внутренней жизни»³⁸.

Народная среда, «почва», по Бунину, не спасает человека от «подполья»: правда, бунинский «подпольный» человек не интеллектуален, более активен и последователен, чем его литературные предшественники, однако сходство психологической основы поведения очевидно: разлад с миром и сознательное разрушение связей с ним, изоляция от мира, оправдание подлости и страсть самоутверждения. Разрабатывая психологическую проблематику Достоевского на ином материале, Бунин представил «виртуозов саморазорения, гениев самоуничтожения и гибели»³⁹ из крестьянской среды. В ряду таких героев первым может быть назван Егор («Веселый двор»). Художник показывает, как со странным и мучительным упорством герой, не умеющий «ничего нажить», «привыкший шататься по чужим избам» и жить чужими жизнями, бессмысленно губит и, в конце концов, уничтожает себя. Бунин подчеркивает в герое раздвоенность мироощущения: «Глухое раздражение... против всех гурьевцев все-таки сидело в нем, не поддавалось работе ума, досадно вертелось в голове, как стертая гайка. Он уже давно освоился с тем, что часто шли в нем сразу два ряда чувств и мыслей: один обыденный, простой, а другой – тревожный, болезненный» (3, 300). В отношении к миру – уже знакомая неприязнь. Существование томит его: «Живут-то, живут, а на кой черт, спрашивается?» (3, 302) – и это ощущение, по мнению Егора, дает ему право считать, что он умнее других, что он «один мог бы сказать что-нибудь путное, если бы ему не мешали разобратся в мыслях» (3, 304). Тема психологического «подполья» усиливается введением родственного Егору персонажа, который снимает его исключительность, дает возможность находить в нем коренные для русского человека черты:

³⁷ Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 3. С. 637.

³⁸ Нинов А. А. Смерть и рождение человека. (Ив. Бунин и М. Горький в 1911–1913 годах) // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 117.

³⁹ Чуковский К. Указ. соч. С. 94.

«Кузнец был горький пьяница и тоже полагал, что умней его во всем селе нет, что и пьет-то он по причине своего ума. Разве ему кузнецом быть! Он всю жизнь не мог примириться со своей долей, люто презирал село...» (3, 305).

19 мая 1912 г. Бунин сделал в дневнике характерную запись: «От Орла – новизна знакомых впечатлений, поля, деревни, все родное, какое-то особенное, орловское; мужики с замученными скукой лицами. Откуда эта мука скуки, недовольства всем? На всем земном шаре нигде нет этого»⁴⁰. Художник, по существу, отвечает на известное признание Достоевского о «подпольном»: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону...»⁴¹ Отвечает своими «подпольными» из простонародной среды, усиливая тем самым общенациональное значение открытого Достоевским типа. Но при этом делает акцент на изображении его «уродливой стороны». Не случайно завершает галерею бунинских саморазрушителей Шаша из рассказа «Я все молчу» – человек болезненного до изощренности сознания, отталкивающий в своем самоуничтожении и самолюбовании. Через весь рассказ художник ведет главную линию поведения героя – его «бескорыстное» актерство. Будучи единственным сыном и наследником «первого человека в округе» – сельского лавочника, он уже в ранней молодости начал готовить себя «к той роли, в которой достиг он впоследствии такого совершенства» (4, 222). (Этот герой более подробно уже рассматривался нами ранее.)

Рассказы блестяще демонстрируют интерес писателя к крайним проявлениям человеческой психики и поведения, что означает возвращение к «предельной психологии» Достоевского. «Бунин неожиданно стал живописцем сложнейших человеческих чувств и после неудачных попыток оказался таким изощренным психологом, ведателем глубей и высей души человеческой, каких

⁴⁰ Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 341.

⁴¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 16. Л. 1976. С. 329. (В дальнейшем произведения Достоевского цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте.)

не могли и предвидеть читатели его прежних вещей», – писал об этом периоде творчества художника К. Чуковский⁴².

В 1916 г. Бунин создает свой программный «петербургский» рассказ «Петлистые уши», напрямую обращенный к Достоевскому. Рассказ интерпретировался в литературоведении как пародия на «Преступление и наказание» (Р. Боуи), как полемика с предшественником и развитие его идей в новых исторических условиях (Л. Долгополов, А. Нинов, В. Туниманов), как развитие «петербургского текста» русской литературы (В. Топоров, В. Кривonos). Очевидна интертекстуальная природа бунинского произведения. Главный герой рассказа, страшный в своей цельности убийца-выродок Адам Соколович, яростно, злобно обрушивается на Достоевского. Назвав всевозможные преступления, какими переполнена история человечества, Библия и современные газеты, он риторически вопрошает: «Как вы думаете, ... мучились все эти господа муками Каина или Раскольникова?.. Мучаетесь ли вы, когда читаете, что турки вырезали еще сто тысяч армян, что немцы отравляют колодцы чумными бактериями, что окопы завалены гниющими трупами, что военные авиаторы сбрасывают бомбы в Назарет? Мучается какой-нибудь Париж или Лондон, построенный на человеческих костях и процветающий на самой свирепой и самой обыденной жестокости к так называемому ближнему?» (4, 390), а затем с раздражением подводит итог: «Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы» (4, 391).

Соколович убежден, что именно ему открыта истина: «И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц... Довольно сочинять романы о преступлении с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания...» (4, 389–390). «“Петлистые уши” и есть рассказ о преступлении без наказания. Так что, говоря условно, Бунин выполнил социально-философский “заказ” Соколовича. Но выполнил..., мак-

⁴² Чуковский К. Указ. соч. С. 92.

симально обособившись от героя-выродка»⁴³. «Много ли автора в рассуждениях Соколовича? По-моему, то, что говорит Соколович, вполне слито с его обликом», – писал художник критику А. Б. Дерману⁴⁴, подчеркивая максимальность дистанции по отношению к персонажу и словно предупреждая о будущей некорректности некоторых мемуаристов, с которой они приписывали суждения Соколовича о Достоевском самому писателю. Между тем вариант романа «Преступление и наказание», «переписанный» Буниным, в исходной своей установке, содержательной глубине опирается на открытия и идеи предшественника. Так, изначально намечена и последовательно проведена в рассказе тема «беспочвенности» героя («иностранец», «бывший моряк», «панский сын»): «он из числа тех странных людей, которые скитаются по городу с утра до вечера единственно потому, что могут думать только на ходу, на улице, или вследствие бездомности...» (4, 387). По-бунински заострен мотив «идеи, попавшей на улицу»: лишенный интеллектуального блеска героев-мыслителей Достоевского, бунинский персонаж крайне примитивно, пользуясь «ходячими аргументами» массового обыденного сознания, оправдывает свою патологическую тягу к убийству. Кошунственной репликой Соколовича о себе: «Я – сын человеческий» писатель продолжает тему разрушения религиозного сознания, дискредитации «вечных истин»: «нет ничего святого» (16, 329). Однако бунинская трактовка преступления и человека, его совершившего, принципиально иная, чем у классика XIX в. Для «христоцентричного» (В. Зеньковский)⁴⁵ Достоевского преступление есть страшное испытание на путях свободы без Бога, из которого человек может выйти обновленным благодаря своей духовной природе. В бунинском рассказе – решившийся на убийство из идеологических соображений безоговорочно «выпадает» из человеческого мира, это «выродок», человек-мутант, и возрождение невозможно. Сверхчеловек изображается писателем как «недочеловек». Тема вырождения человеческой природы решена по-

⁴³ *Туниманов В. Н.* Бунин и Достоевский. (По поводу рассказа И. А. Бунина «Петлистые уши») // Русская литература. 1992. № 3. С. 62.

⁴⁴ Цит. по: Там же.

⁴⁵ *Зеньковский В. В.* Ф. М. Достоевский // В. В. Зеньковский. История русской философии : в 2 т. 4 ч. Париж: Умка-press, 1948. Т. 1. Ч. 2. С. 220–244.

модернистски избыточно, через описания внешнего уродства Соколовича, которое трактуется как знак его духовной ущербности. Мрачное впечатление от человека-мутанта усиливается апокалиптическими мотивами в изображении ночного Петербурга: «Ночью в туман Невский страшен. Он безлюден, мертв, мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мглы, что идет от туда, где конец мира, где скрывается нечто непостижимое человеческим разумом и называется Полюсом» (4, 393).

Символично, что рассказ был набран 31 декабря 1916 г., когда предчувствие исторической катастрофы, обострившееся у художника с началом Первой мировой войны, достигает своего апогея. Достоевский с его катастрофизмом и пророческим потенциалом становится для Бунина мировоззренчески близким автором. Поэтому в «Окаянных днях» – произведении, рассказывающем о революции 1917 г. и гражданской войне, «обращают на себя внимание следы увлеченного чтения Достоевского»⁴⁶. Л. Сараскина в своем исследовании указывает на явные и возможные параллели между романом «Бесы» и бунинской книгой, выявляет сходные мотивы⁴⁷. Мировоззренческую общность во взглядах Бунина и Достоевского на народ, историю, революцию отражают и случаи прямого цитирования в «Окаянных днях» «Бесов» и «Дневника писателя». «Освободительное движение, – пишет Бунин, – творилось с легкомыслием изумительным, с непременным, обязательным оптимизмом... И все “надевали лавровые венки на вшивые головы”, по выражению Достоевского»⁴⁸. Это слова из речи Степана Трофимовича, значение которых отчасти корректируется авторской иронией. Для писателя важен буквальный смысл этих слов. «Кадили мужику, благо он темен и “шаток”»⁴⁹, – продолжает писатель тему спича героя Достоевского, замечая при этом: «“Вшивые головы” нужны были как пушечное мясо... Революция есть только кровавая игра в перемену местами...»⁵⁰ Он выписывает у Достоевского и такие строки из «Дневника писателя»: «...Дай всем

⁴⁶ Станюта А. А. Достоевский в восприятии Бунина // Русская литература. 1992. № 3. С. 74.

⁴⁷ См. об этом: Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. Гл. 6 (с. 396 и след.).

⁴⁸ Бунин И. А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 132.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

этим учителям полную возможность разрушить старое общество и построить заново – то выйдет такой мрак, такой хаос, нечто до того грубое, слепое и бесчеловечное, что все здание рухнет, под проклятиями человечества, прежде чем будет завершено»⁵¹, добавляя характерное: «Теперь эти строки кажутся уже слабыми»⁵². А среди размышлений Бунина о темной стихии революции есть суждения не только об уголовной вольнице, преступающей все и вся, но и о разрушительных импульсах со стороны радикальной интеллигенции. Приведя строки из песни об «Утесе-великане» и «Степане», писатель свободно цитирует Достоевского: «Была самая невинная, милая либеральная болтовня. Нас пленил не социализм, а чувствительная сторона социализма...»⁵³ И продолжает дальше: «Но ведь было и подполье, а в этом подполье кое-кто отлично знал, к чему именно он направляет свои стопы и некоторые, весьма для него удобные, свойства русского народа. И Степану цену знал»⁵⁴. Публицистика Бунина эмигрантского периода также насыщена ссылками на Достоевского как идеологически близкого писателю классика русской литературы.

Что касается художественного творчества, то в 1925 г. художник снова вступает на территорию Достоевского, создавая рассказ «Дело корнета Елагина». Главная идея рассказа в том, что все в жизни двусторонне, или, если использовать любимое выражение Порфирия Петровича, все в человеческой психологии и поведении есть «палка о двух концах». Повествователь, типологически близкий повествователю из «Братьев Карамазовых», оказывается в сходной ситуации судебного разбирательства, как бы «переигрывает суд», примеряя на себя – в поисках объяснения поведения героев – роли обвинителя и защитника. «Оба героя составляют две не пересекающиеся ни в чем и не совпадающие сферы сознания, существующие как бы независимо друг от друга, но в своей противоположности сцепленные друг с другом. Их объединяет действительность, в которой они пребывают: она сама распадается на взаимоисключающие жизненные сферы... Никогда в дальнейшем Бунин к подобной манере повест-

⁵¹ Бунин И. А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. С. 132–133.

⁵² Там же. С. 147.

⁵³ Там же. С. 133.

⁵⁴ Там же. С. 134.

вования уже не обращался. Возможно, он ощутил слишком большую зависимость свою от Достоевского»⁵⁵.

В произведениях художника, раскрывающих его оригинальную концепцию любви («Солнечный удар», «Митина любовь», «Темные аллеи» и др.), также ощутимо влияние гениального предшественника. Расстановка персонажей, когда женщина главенствует, а герой-мужчина изображается беспомощным перед лицом любовной страсти, безусловно, восходит к Достоевскому.

Таким образом, Достоевский оставался для Бунина на всем протяжении его творчества одной из ключевых фигур отечественной культуры и литературы. Не принимая его эстетики, Бунин видел в авторе «Бесов» не только близкого по идеологии классика. Достоевский волновал его как художник иного способа моделирования мира, вызывал желание оспорить его открытия, «переписать» его сюжеты и его героев.

⁵⁵ Долгополов Л. Судьба Бунина // Л. Долгополов. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 298.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ БУНИНА 1930–1940-х гг.**3.1. «Вернись на родину, душа!»: о книге «Под Серпом и Молотом»**

Книга Бунина «Под Серпом и Молотом», представляющая собой цикл путевых и историко-культурных этюдов, печаталась первоначально по частям в парижских «Последних новостях» 1930–1931-х гг. 18 этюдов из книги вошли в сборник «Божье древо» под общим заглавием «Странствия». 14 этюдов под тем же названием были напечатаны в бунинском томе Литературного наследства в 1973 г. Целиком произведение публиковалось в собрании сочинений Бунина в издательстве «Петрополис» в 1935 г. под названием «Серп и Молот». В 1953 г. в сборнике «Весной в Иудее – Роза Иерихона» в издательстве им. Чехова (Нью-Йорк) был переиздан первый цикл – с заглавием «Под Серпом и Молотом», которое и принимается как окончательное⁵⁶. Думается, что текстологические проблемы, связанные с этим произведением, далеко не решены. Однако при всем признании первостепенной важности дополнительных текстологических изысканий, мы все же сочли возможным работать с теми вариантами публикаций, которые появились у нас в 1990-е гг., в частности, с комментариями, например, О. Михайлова⁵⁷.

Книга «Под Серпом и Молотом» организована парадоксально и в то же время по-бунински закономерно. Ее открывают заметки «Из записей неизвестного» (22 этюда), созданные на материале впечатлений и переживаний от послереволюционной российской действительности, которые частично и были опубликованы в «Литературном наследстве» под названием «Странствия». Затем идут рассказы-размышления о героях и противниках французской революции, перемежающиеся картинами природы и некоторых обстоятельств из жизни современной автору Франции. Завершается книга двумя этюдами-

⁵⁶ См. об этом: Окаянные дни: Неизвестный Бунин / сост. предисл., библиогр. справка О. Н. Михайлова. М., 1991. С. 333. (Возвращение : в 10 т. Т. 10, кн. 2).

⁵⁷ Там же. (В дальнейшем книга «Под Серпом и Молотом» цит. по данному изданию с указанием страниц в тексте.)

возвращениями в прошлое, в Россию. Подобная прихотливая непреднамеренность и авторитарная свобода построения очень показательны – в них жесткость авторской позиции, подчеркнутая четкой определенностью заголовка «Под Серпом и Молотом», который вытеснил нейтрально-поэтичные «Странствия».

Концептуально определяющим является, безусловно, первый цикл – «Из записей неизвестного», по форме и тематике, на первый взгляд, напрямую связанный с «Окаянными днями». Вместе с тем очевидно, что из 1930 г. и из зарубежного далека Бунин – художник и человек – несколько иначе воспринимал увиденное в «царствии Ленина», нежели по «горячим следам». Сохраняя дневниковые непосредственность отклика и фрагментарность формы, автор не только существенно смещает ценностно-смысловые акценты в оценках происходящего, но и выстраивает особый сквозной сюжет, выводящий это произведение в контекст других бунинских вещей, объединенных размышлениями художника о судьбах культуры и месте человека в ее пространстве.

Субъектная организация записей характерна для Бунина, особенно в эти годы: личный повествователь, герой и автор пребывают здесь в нерасторжимом и органическом единстве. В самом же первом фрагменте мы обнаруживаем «некую межсубъектную целостность»⁵⁸, при которой перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее не только герой, но и образ автора»⁵⁹. Фразы с местоименными формами («Я искал его по одному делу...», «Я скитаюсь по Москве» и т. п.) свободно соединяются с конструкциями, в которых эти формы отсутствуют («Последний раз побывал в Никольском» (158), «Едучи, думал...», «В прекрасный сентябрьский вечер шел в Данилов монастырь» (160) и т. п.). Так акцентируется вероятностная, универсальная природа субъекта, принципиальная неразличимость авторского и персонажного «я». Записи ярко проявляют эту повествовательно-стилевую особенность, прямо и очень щедро демонстрируя в спонтанно-дневниковом

⁵⁸ См. о неклассических субъектных структурах в прозе: Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : в 2 т. Т. 2 / под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. С. 253–256.

⁵⁹ Там же. С. 260.

слове героя специфику именно бунинского авторского видения и почерка. Неизвестный вводит нас непосредственно в сферу авторской судьбы и авторского стиля. Общее поле для автора и героя – не только переключки биографического характера. Самая первая запись есть, если можно так сказать, квинтэссенция бунинской поэтики. Здесь используется любимый Буниным-художником принцип свободной композиции. Вспомним в связи с этим признание художника 1921 г., в котором он пишет о своей мечте «сделать что-то новое, давно желанное... начать книгу, о которой мечтал Флобер, “книгу ни о чем”, без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть...»⁶⁰ Между тем подобная свобода «изливания души», «рассказывания своей жизни» соединяется, как, впрочем, всегда у Бунина, – с выверенной внутренней логикой развертывания описаний и переживаний увиденного. Здесь эта логика определяется в первую очередь контрастностью впечатлений, воплотившейся в яркости и контрастности образов. Так, в первом фрагменте образ послереволюционной Москвы, холодной, голодной, утонувшей в снегах, контрастирует с описанием комнатки с раскаленной докрасна железной печкой, в которой обитает знакомый герою старичок. Его портрет, его речи, обстоятельства и обстановка его жизни исполнены таких живых, ярких подробностей, так щедро выписаны, что создается иллюзия длящейся и приблизившейся реальности, над которой время не властно. Используются конструкции с глагольными и именными формами настоящего времени, с глаголами несовершенного вида, а также назывные предложения: «Весь низок сплошь увешен яркими лубочными картинами – святые, истязуемые мученики, блаженные и юродивые, виды монастырей, скитов; целый угол занят большим киотом с блестящими золотыми образами, перед которыми разноцветно теплятся лампадки – зеленые, малиновые, голубые. Запах лампадного масла, кипариса, воска и жар от печи нестерпимые» (155).

Это описание как потрясающе конкретно и вещественно, так и символично. По существу перед нами опредмеченная тема прошлого России, ее судьбы,

⁶⁰ Цит. по: Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М., 2004. С. 307.

корней и оснований ее культуры. Затем эта тема, соединенная с драматическим переживанием сегодняшнего состояния России, развернута в монологах героя. Знаменательно обращение к святыням: старичок цитирует И. Сирина и рассказывает «чудное сказание» об Иоанне Многострадальном, которому помогал молиться по ночам «тонкий, неведомо откуда струящийся свет» (156). «Это свет твоей скорби светил тебе, Иоанн!» (156) – скажет ему Ангел Господень при кончине, принимая его душу. В этих словах очень точно определена основная тональность произведения: гнев «Окаянных дней» претворен в высокое чувство скорби, по-особому осветившее эти записи. Символична и перекличка имен святого Иоанна Многострадального и автора книги.

Выстраданное состояние скорби и мудрости, которое несет в себе повествователь, дает возможность ему в страшном настоящем разглядеть черты далекого и не очень прошлого, разглядеть подлинную Россию. Удивительно, как много открывается автору записей. Он рассказывает о посещении старинных усадеб, еще сохранившихся, загородного дома Ивана Грозного, бывшей вотчины Алексея Михайловича в Измайлово, а также – Хамовников и Остафьево. Дом Толстого, его комната, мебель, вещи, сапожные инструменты, вещи Пушкина в кабинете Карамзина: «черный жилет, белая бальная перчатка, палка...» (157). Все это не только дорогие сердцу подробности. Толстой и Пушкин выделены как ключевые фигуры русской литературы и культуры, и это тоже знак авторского предпочтения, поскольку, известно, что именно Пушкин и Толстой были для Бунина всегда самыми неоспоримыми авторитетами в мире художественного творчества.

Особая тема «Записок» – монастыри и храмы, которые посещает неизвестный. По количеству представленных в тексте святынь отечественной культуры и по щедрости их описаний это произведение является уникальным в творчестве художника. Один за другим перед читателем возникают Данилов монастырь в Москве, Макарьевский на Волге, Троицкая лавра, монастырь Саввы с собором XV в., в 18-м этюде повествователь описывает «край церковный, монастырский: куда ни глянь, всюду монастырь», в 19-м этюде – «у стен одно-

го из т-ских монастырей встретил монаха из уезда», а в 21-м речь идет о том, что герой «был еще в одном» уездном монастыре. Впечатляют картины увиденного: «В прекрасный сентябрьский вечер шел в Данилов монастырь. Когда подходил, ударил большой колокол. Вот звук! Золотой, глухой, подземный... На могиле Гоголя таинственно и грустно светил огонек неугасимой лампы и лежали цветы» (160). «Увидал, наконец, древний собор, с зелеными главами... а в лесу стены, древнюю башню, ворота и храм Иосифа, нежно сиявший в небе среди голых деревьев позолотой...» (166); «На Волге видел Макарьевский монастырь... В соборах все как было чуть не тысячу лет назад – незапамятная и нерушимая Русь: черные, средневековые лики икон, черная олифа...» (167). «Прошное воскресенье провел в Троицкой лавре. Облазил все стены, все башни, подземелья... В соборе, там, где стоит открытая серебристая рака, горит только одна лампада. Мощи как-то мелко лежат на дне раки, в каких-то почерневших, до ужаса древних остатках ветоши...» (170); «Был еще в одном монастыре (опять в другом краю). Пришел рано утром. Золотыми сердцами горели на солнце монастырские кресты. В церкви шла служба... А двери были раскрыты на воздух, светлое летнее утро окружало монастырь, радостно и мирно сияло в окрестных полях и росистых перелесках...» (174–175). В этих зарисовках рукотворная красота поддерживается и подчеркивается гармоничным состоянием окружающей природы.

Можно говорить о продолжении темы, намеченной в «Окаянных днях»: православный храм воспринимается как остров прежней, настоящей России, «церковная красота... остров “старого” мира в море грязи, подлости и низости “нового”». Близкое Бунину переживание выразил в то время А. Шмеман: «Церковь – это все, что осталось у нас от России»⁶¹. Но не только это важно.

Этюды буквально завораживают читателя избыточной фактурностью описаний («мшистые кресты серы, мягки, словно на них фланель»), изощренно-щедрой, роскошной цветописью («Вода имеет цвет фиалки...»; «розовая лампадка»; «Что-то бледно-лимонное, тонкое освещает небо... Мохнатая лесная

⁶¹ Шмеман А. Духовные судьбы России // Новый мир. 1994. № 3. С. 187.

зелень в этом прозрачном свете беловата и кажется мягкой, как лебяжий пух»; «Возле часовни – огненный куст настурции. Кругом, из-под темных деревьев, сквозь их стволы видны далекие деревни, сине-лиловые леса, золотом горящие на солнце жнивья» и др). Витальностью образного ряда достигается эффект вещественной, зримой реальности «старого», как говорит Бунин в «Окаянных днях», мира. И все это при том, что непосредственно в тексте, напротив, вербально обозначена тема исхода (истончения) прежней жизни и культуры. «Очень далеким стало все прошлое!» – восклицает повествователь, а, характеризуя монахов Троицкой Лавры, замечает «Все еще Русь, Русь. Но уже на исходе, на исходе» (170). Автор виртуозно вводит в текст мотив «тонкого» («тонкости»), который является знаковым и усиливает тему исхода: «тонкий, неведомо откуда струящийся свет» (156); «Век еще более давний и потому кажущийся еще тоньше...» (157); «что-то бледно-лимонное, тонкое освещает небо» (172); в финальном этюде слово употреблено трижды, когда речь идет о портретах и книгах («из еще одного старинного места»), которые герой находит в одной старинной усадьбе: «несравненная прелесть форм, облитых тонким шелком, неземная красота восторженных очей, их чистейшей небесной бирюзы» (176); «...едкие, пронизательные глаза и тонкая линия рта» (176); «потом смотрел и другие книги: откуда и в них, в самый расцвет благосостояния, таких тонких и сильных вкусов к жизни, эти вечные стремления «к Богу и вечности»...» (176). Задействован весь сложный смысловой объем понятия «тонкий»: нежный; изысканный; острый, пронизательный, умный; чуткий, чувствительный и т. п.⁶² Но при всей его смысловой объемности этот мотив, проведенный сквозь картины реально приблизившегося прошлого, во многом определяет пафос отношения к этому прошлому, отношения – как прикосновения к подлинному, сложно и прекрасно организованному, тонкому слою жизни и культуры. Другими словами, острое переживание утраты родного и настоящего вопреки всему соединяется здесь с пронзительным чувством его обретения и обретения уже навсегда.

⁶² См.: Лопатин В. В., Лопатина Л. Е. Толковый словарь современного русского языка. М., 2008. С. 786–787.

Симптоматично в этом ключе, что книга завершается миниатюрой со знаковым названием «Русь». Речь идет в ней о старухе, приехавшей в Москву издалека и называющей свой северный край Русью. Повествователь замечает: «Ее рассказы о родине величавы. Леса там темны, дремучи. Снега выше вековых сосен. Бабы, мужики шибко едут в лубяных санках, на кубастых лохматых коньках, все в лазоревых, крашеного холста тулупах со стоячими аршинными воротами из жесткого псиного меху и в таких же шапках. Морозы грудь насквозь прожигают. Солнце на закате играет как в сказке: то блещет лиловым, то кумачовым, а то все кругом рядит в золото или зелень. Звезды ночью – в лебяжье яйцо» (204). В этом заключительном фрагменте, соединяющем воедино голоса героини и автора, поразительной силой вещественности и поэтичности образов запечатлена та Россия, над которой не властны ни серп, ни молот. Тема обретенной родины акцентируется нарочитым употреблением конструкций настоящего времени.

Специфика этой бунинской вещи, на мой взгляд, выявляется ярче при сопоставлении с «Суходолом» и «Тенью птицы» – произведениями 1910-х гг. Так, восприятие того родного, что именуется Суходолом и является для повествователя поначалу «только поэтическим памятником былого», строится в повести по аналогии с восприятием культового образа, основывающегося на сложном соотношении далекого и близкого. Казалось бы, что может быть для героев ближе Суходола – родовой усадьбы, «родного гнезда» всех суходольцев, однако как бы ни приближались герои к Суходолу, им так и не удается «пробиться» к нему, вместить его ускользающую тайну. Существует некая дистанция на «приближаемость», которую невозможно преодолеть. И даже, когда молодые Хрущевы оказываются непосредственно в усадьбе, в том месте, о котором они так много слышали и под обаянием которого находились так долго, они не настолько приближаются к нему. Тайна непреодолимости некой мистической дистанции по отношению к Суходолу по-прежнему остается. Закономерно, что ведущим мотивом организации пространства в повести становится мотив *темного*, как знак существования суходольцев, «качества» их жизни с ее неперево-

димой на язык рациональных оценок непредсказуемостью, неясностью и стихийностью поступков, эмоциональных реакций, знак той гибельно-притягательной атмосферы, в которой стираются границы яви и сна.

Пространство «Тени птицы» контрастно по отношению к «Суходолу». Оно организовано темой широты, простора, здесь доминирует мотив *яркого*, окружающий мир представлен многокрасочным, с обилием запоминающихся деталей и подробностей. Сам характер возвращения в прошлое иной. Если в «Суходоле» действует механизм «возвратного» движения к одному месту, к одним событиям, то в «Тени птицы» это переживаемая героем серия встреч с прошлым человечества в различных его событиях, лицах, традициях и смыслах, призванных продемонстрировать продолжающуюся жизнь этого прошлого, принадлежность вечному пространству культуры. Суходольцы же, напротив, так и не могут испытать чувство подлинной встречи. Отчетливо это проявляется в финале, когда речь идет о невозможности для них указать даже точное место, где похоронены умершие родственники, в то время как в «Тени птицы» повествователь сполна переживает чувство приобщения к самым истокам человеческой культуры, находясь вблизи легендарных могил Авраама и Сары, Лазаря, Девы Марии. Также красноречиво отсутствие храма в жизни суходольцев.

Следовательно, размышляя над этими двумя бунинскими вещами 1910-х гг., мы можем обнаружить довольно горькую истину: оценить и обрести «свое», «родное» оказывается значительно труднее, чем «чужое». Российская проблематика уже тогда включалась Буниным в проблематику судеб культуры в целом. Вспомним, что в «Тени птицы» речь идет о «Полях Мертвых» (именно так первоначально назывался цикл) – о «крае погибших цивилизаций». Другими словами, художник показывает, что продолжение жизни в культуре должно быть оплачено ее смертью, разрушением в фактическом, историческом времени. Суходол в этом контексте слишком «жив» еще, чтобы стать «настоящим» вневременного пространства культуры. А в 1930 г., когда Бунин уже считал судьбу русской культуры во многом исторически завершившейся («Была Россия! Где она теперь...» (6, 400), он и создает цикл с характерным названием

«Под Серпом и Молотом», в котором, наконец, обретает свою Россию. С похожей интонацией своего, родного как уже навсегда обретенного и возвращенного вечности будут написаны позднее и «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи».

3.2. Леонтьевский «след» в «Жизни Арсеньева»

Исследуя круг творческих взаимодействий Бунина с предшественниками, ученые, за некоторыми исключениями, не включали в этот круг К. Леонтьева-писателя, автора повестей и романов. Думается, причиной тому – фигура самого Леонтьева, его писательская судьба, которая не менее драматична, чем судьба человеческая. Константин Леонтьев, к сожалению, принадлежит к числу забытых писателей. И в этом есть своя, жесткая логика, обусловленная, вероятнее всего, резким своеобразием его художественного дара. Выступая с позиций всеобъемлющего эстетизма и апеллируя в своей философии к эпохам «цветущей сложности» – расцвета и разнообразия форм, Леонтьев и в художественном творчестве утверждал в качестве главного критерия отбора и оценки жизненных явлений критерий эстетический. Обладавший блестящим литературным дарованием, он, со своим обостренным чувством красоты и формы, которое В. Розанов очень точно назовет «эстетическим фанатизмом», пришелся «не ко двору» современной ему литературы с ее подчеркнутой социальностью, интеллектуализмом, проповедническим пафосом. Оказавшись невостребованным своей эпохой, Леонтьев в конечном итоге был «выключен» и из истории литературы в целом. Он оказался «выключенным» и из числа предшественников Бунина, представлявших в его творчестве классическую традицию позапрошлого века.

А между тем оставленное им наследие обширно, замечательно и заслуживает пристального внимания. К. Леонтьев занимался литературным творчеством на протяжении всей своей жизни – вплоть до кризиса 1871 г. Пробовал себя в драматургии. Известна его пьеса «Женитьба по любви», написанная им, когда он изучал медицину в Москве. Потом были повести – «Булавинский за-

вод», «Немцы», «Лето на хуторе», «Второй брак». После Крымской войны Леонтьев проводит два года в нижегородском имении барона Розена в качестве домашнего врача и создает свой первый и лучший роман «Подлипки».

Знакомство с его художественным творчеством позволяет с полной уверенностью утверждать, что его поиски в области художественных идей и форм необычайно продуктивны и обеспечивают писателю более органичный контекст не в XIX в., а в литературе рубежа веков и XX столетия, когда потребность сохранить форму осознается не как прихоть индивидуального сознания, а в контексте глобальной проблемы «сохранности» культуры вообще. И в этом плане уже первый роман Леонтьева «Подлипки», имеющий автобиографическую основу, представляет несомненный интерес и для исследователя, и для читателя – ценителя отечественной словесности.

В. А. Котельников, автор предисловия к сборнику прозы писателя, вышедшего в 1991 г. (первого – после восьмидесяти лет глухого забвения!), совершенно справедливо отметил, что эта книга, написанная в 1860 (!) г., «движется к рубежу веков, к постреалистической эстетике, к поэзии тонкого истлевания жизни, прежней культуры»⁶³. И здесь, в этой вступительной статье, и позднее, в другой работе он сопоставляет в общем плане «Подлипки» и «Суходол», тонко улавливая сходный пафос поэтизации угасания «дворянских гнезд» в том и другом произведениях⁶⁴. Однако, думается, что «Жизнь Арсеньева» даже в большей степени соотносима с романом Леонтьева и становится как-то яснее, отчетливее от обнаруженных перекличек с ним, а эти два имени – Леонтьев и Бунин – воспринятые в отношении друг к другу образуют уже вполне определенную традицию в русской литературе, хотя и не исследованную и не оцененную еще должным образом.

Очевидно тематическое сходство «Подлипок» и «Жизни Арсеньева», их обоюдная включенность в контекст «семейных хроник» – «вспоминающей» литературы, в которой оживает прошлое и которая представлена широко извест-

⁶³ Котельников В. Парадокс о писателе // К. Н. Леонтьев. Египетский голубь: роман, повести, воспоминания. М., 1991. С. 14.

⁶⁴ Котельников В. Иван Бунин и Константин Леонтьев // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина : межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж, 1995. С. 70–76.

ными произведениями С. Аксакова, Л. Толстого, Н. Лескова и др. Это литература, в которой оживает поэзия родовой жизни и усадебного быта. Правда, «Жизнь Арсеньева» лишена локальной определенности «Подлипок», пространство бунинского романа не ограничено родовым именем Каменкой или Батуриным. Однако подобно Арсеньеву герой «Подлипок» ищет начало своей личности в недрах рода, припоминает первые впечатления, первые движения души, пробуждение страстей, религиозного и нравственного чувства, погружаясь в свою родовую, фамильную жизнь. Закономерно, что оба автора используют форму воспоминаний от первого лица. Оба произведения имеют автобиографическую основу.

Между тем сходство уровня внешней формы и тематики свидетельствуют в данном случае о более сложных, глубинных связях, затрагивающих концептуальные моменты творчества того и другого. В отличие от аксаковских хроник и трилогии Толстого, произведений, типологически близких, в романе Леонтьева принципиальный акцент сделан на преобразующей функции памяти. Память не репродукция, она, как и в бунинской книге, сродни творчеству. Отсюда особая «нелогичная» логика развертывания сюжета воспоминаний, которую Леонтьев оговаривает в тексте, объясняя ее произвольным характером деятельности памяти: «Самые мои воспоминания идут не так, как дело шло в жизни... То помню я себя в глубокой мгле... Ни дома, ни деревьев не вижу перед собою, а только перила балкона и на балконе трех девушек... Лиц этих девушек я не помню..., но пестрый ситец одной мне знаком – дикий, с красными узорами... Потом улыбается мне свежий молодой родственник в коричневой венгерке – улыбается, а на него ласково прыгает борзая собака...»⁶⁵ Ясно, что память не просто непоследовательна, она избирательна, и избирательность эта диктуется ее «хорошим вкусом». Сравните с тем, как вспоминает Арсеньев. Ему больше всего запомнились из детства летние дни, непременно солнечные, сияющие, с цветами, бабочками, птицами. Дальше он лишь упоминает о множестве долгих

⁶⁵ Леонтьев К. Н. Указ. соч. С. 21. (Здесь и далее произведения Леонтьева цит. по данному изданию с указанием страницы в тексте.)

«серых и жестоких» дней, когда по целым неделям несло непроглядными, азиатскими метелями», а «крещенские морозы» наводили «мысль на глубокую древнюю Русь», и тут же память странным образом связывает два события: «В такие морозы замерзла однажды на паперти собора нищая дурочка Дуня <...> ...тотчас же вслед за этим мне вспоминается бал в женской гимназии, – первый бал, на котором я был. Дни стояли тоже очень морозные» (6, 77).

А вот прямые переключки фрагментов, где герои вспоминают книги и где предельно конкретно проявлена столь дорогая обоим авторам идея обязательной оформленности, воплощенной формы: у Леонтьева: «Книг у меня много, одна лучше другой; не говоря уже о содержании, какие есть переплеты! Роскошные сафьянные и скромные с белыми, голубыми и красными буквами на дикой и гороховой бумаге...» (22); у Бунина: «Там оказалось множество чудеснейших томиков в толстых переплетах из темно-золотистой кожи с золотыми звездочками на корешках... Как восхитительны были их романтические виньетки, – лиры, урны, шлемы, венки – их шрифт, их шершавая, чаще всего синеватая бумага и чистая, стройная красота, благородство, высокий стан всего того, что было на этой бумаге напечатано!» (6, 101). И в том и другом случаях – острота художественного видения, «образной и чувственной» памяти, преобразующей предметный мир.

Чтобы усилить яркость и остроту явленных картин, К. Леонтьев отступает от хронологической последовательности в изложении событий, существенно корректируя и оживляя рассказ о прошлом его живописанием. Способность повествователя увидеть прошедшее во всей полноте красок, цветов, оттенков и положений во многом определяет структуру произведения. В тексте оговаривается сам принцип свободной компоновки материала, напоминающий рядоположенность образов в живописном полотне: «Опять целый ряд живых, но бесвязных картин...» (23); «Передо мной картинка...» (24) и т. п. То есть в леонтьевском тексте мы обнаруживаем сходную с бунинской приоритетность пространственного языка⁶⁶. Различия – в степени «доведенности». Безусловно,

⁶⁶ См. об этом подробнее: *Працгерук Н. В.* Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства.

леонтьевский текст в этом отношении несколько «приглушен», он только «пробует» те новые элементы, которые затем будут так ярко и системно представлены «вершинным» произведением Бунина. Во многом благодаря этому достигается эффект интенсивного проживания прошлого, его непосредственного «вхождения» в настоящее героя: «...мне ясно виден воздушный образ небогатой невесты в белом платье с черной бархаткой на шее. <...> Еще виден мне, после, угол желтой комнаты, ряд стульев, молодая в розовом капоте на одном из них и Сережа в вицмундире, целующий ее руку» (41). Так писатель с почти фанатической обязательностью придает картинам, «явившимся» из прошлого, завершенность и совершенство формы. Уже при самом первом знакомстве с текстом мы обнаруживаем принципиально новую для литературы этого периода установку на приоритетность эстетического критерия. Его структурообразующая роль для всего произведения обнаруживается и обеспечивается «двойным» способом – характером самого мироотношения героя, находящегося там, в прошлом («неизящное, простое не соблазняло меня»), а также особым свойством памяти повествователя – эстетически преображающей прошлое, устремленной к достижению в самом процессе вспоминания художественных «результатов». Сознание, воспринимающее и переживающее мир эстетически, в эстетически состоявшихся формах, продолжает жить памятью повествователя, как бы «наращивая» свой эстетический и художественный потенциал. А явления, предметы, персонажи окружающей жизни тем самым предстают в книге как прошедшие «строгий отбор», как «продукты» двойной эстетической оценки.

Двойной эстетический критерий придает произведению при всей его свободной композиции удивительную внутреннюю цельность, гармоничность, сюжетную и стилевую завершенность.

Главный герой «Подлипок» Владимир Ладнев эстетически и художественно одарен. Он обладает с самого раннего детства богатым воображением: «Воображение было у меня всегда необузданное» (39). Причем это воображение носит подчеркнуто формообразующий характер, оно устремлено к венча-

ющей процесс форме. Так, будущее, о котором грезит мальчик, предстает в картинах, отмеченных определенностью общего плана и четкостью эстетически значимых деталей. Подобных картин в тексте предостаточно: «Я рисовал себе с блаженством, как я живу в губернском городе, как блистаю... Передо мной театр губернский... Смешанная прелесть красок, музыка, толпа везде... <...> ...больше всего занимало меня то, как я буду одет. На мне будет коричневая куртка или черная бархатная; волосы в кружок, но не по-русски, а так, как у пажей, молодых рыцарей и принцев... Я видел даже, что я то лорнирую кого-то, то склоняюсь к кому-то в ложу и говорю игриво, и все смотрят на меня и снизу, и с боков, и сверху...» (63–64).

Напряженность созерцания граничит с болью, и это есть прикосновение, приобщение к тайне красоты. Такую «боль от красоты» Ладнев испытывает, вглядываясь в окружающую природу. Проходящий через все повествование образ серебристого тополя становится для героя тем знаком проявленной красоты, которая таинственно и порой мучительно включается в нашу жизнь: «Большой тополь, который осенял верхние окна и балкон нашего небольшого, но красивого каменного флигеля, сводил меня с ума. Он и зимою был живописен, когда весь покрывался инеем и на сучьях его дремали галки, стряхивая с него серебристую пыль» (123); «Я обнял ее молча. В эту минуту большой серебристый тополь, который стоит у нас в палисаднике перед балконом, зашевелился, зашумел вдруг как живой и смолк» (182).

«Эстетический фанатизм» в переживании мира проявляется у героя и в особом отношении к цвету. Нельзя сказать, что цветовая палитра художника здесь уж слишком богата и разнообразна. Напротив, в цветовом решении леонтьевский мир достаточно сдержан, приглушен. Больше всего цвета в первой части романа, что психологически точно передает особенную яркость и разноцветность первых детских впечатлений. Очевидны цветовые предпочтения, которые мы обнаруживаем на протяжении всего текста: «Вот *розовый* дом с дикими ставнями, осененный тремя елями...» (19); «Я думал тогда о благорастворении *голубого* воздуха и тоже кланялся в землю» (23); «...а в тени позднее, к

середине лета, расцветает *лиловый* цвет кукушкиных слезок...» (31); «*Белые* цветки были чуть подернуты *розовым* внутри и пахли слегка горьким миндалем, разливая и кругом этот запах на несколько шагов... Я тотчас же вспомнил Пашу...» (33); «...*розовый* длинный фартук ее был виден издали...» (35); «Что за прелесть!... *розовый* цвет белья...» (40); «С мыслью о матери я привык соединять чувство изящного, глядя на белокурую женщину в *голубом* газовом шарфе и с букетом *белых* роз в руке...» (155); «...Софья в черном атласном салопе и *розовой* шляпе...» (209).

Утонченность леонтьевских розового и голубого подчеркивается сквозным красным цветом, отмеченным двойственностью семантики. С одной стороны, восприятие и память удержали красный как цвет, контрастирующий с серой бесформенностью и непроявленностью: «...мне под куртку через жилет подвязали *красный* шелковый пояс, вместо генеральской ленты...» (52); «...гусар ли на серой лошади, в *красном* ментике и голубых брюках, или это кавалергард в белом колете с *красным* воротником, или конный гренадер, у которого развевается сзади *пунцовый* язык на мохнатом кивере...» (83). С другой – красный соотносится героем с тем неизящным, грубым, простым, что угрожает красоте пошлостью, усредненностью и смешением форм: «...круглое *красное* лицо, наглые глаза, кружева на чепце развеваются, и, ко всему, несносная страсть к болтовне, кривому употреблению выражений, наворованных из дворянского словаря, и сплетни, сплетни без конца...» (28); «...объявил ей о намерении жениться на этой красавице. Тетушка отвечала: “Ах, батюшки мои, да она урод. Помилуй! *Красная*, толстая девка!”» (63).

Кульминацией цветового сюжета, проявляющего дар художественного видения героя, можно считать соотнесение им собственного «я» с лиловым цветом: «Иногда, блаженствуя и любясь самим собой, я сравнивал себя с лиловым цветом. <...> Конечно, я не так умен, как Юрьев, и не так блестящ и не так грациозен духовно, как Яницкий... Что ж, тем лучше! Если они выше меня на двух концах, то я полнее их... Я как *лиловый* цвет – смесь *розового* с *глубоко-синим*!» (212, 213).

Очевидно, что леонтьевский герой, создавая свой образ прошлого, открыто и подчеркнуто демонстрирует высокую эстетическую восприимчивость по отношению к миру, особый художественный дар видения реальности. Однако позиция «безудержного эстетизма» далеко не исчерпывается вышесказанным. Важно, что Ладнев (и в этом отношении автор максимально приближен к герою) и в оценке жизненных явлений, и в выстраивании человеческих отношений руководствуется эстетическим критерием. То, что эстетически непривлекательно, некрасиво – теряет для него всякое обаяние, даже если это может быть объяснено и оправдано здравым смыслом или с этической точки зрения. Так, супруги Ковалевы, жившие в детском сознании героя в органичном соотношении с мифологическими персонажами – Венерой и Аполлоном, не выдерживают впоследствии испытания пошлостью и постепенно вытесняются из его мира как утратившие некую эстетическую оформленность, эстетический колорит. В книге есть эпизод, когда уже будучи юношей Ладнев встречается с Ковалевыми. Прошло десять лет, и герой чутко фиксирует происшедшие изменения, болезненно реагируя на любые проявления пошлости. Внимательный взгляд сразу отмечает внешнюю некрасивость окружающей обстановки: «Номер не совсем опрятен; открытые погребцы и ящики, разбросанное платье, посуда где попало... Чай плохой...» (46). А сами герои как будто продолжают тему внешней некрасивости: «Олинька по-прежнему хороша отвлеченно, но уже совершенно не в моем вкусе» (46); «Шестилетняя дочка показалась мне слишком жирна и скучна...» (46). Наконец, не столько нравственное, сколько эстетическое чувство героя решительно оскорблено вопросом Олиньки о тетушкиной скупости и последующим разговором на эту тему. Ладнев, конечно, несколько смущается от осознанного вдруг контраста между жизнью бедных тружеников Ковалевых и жизнью в Подлипках, где «большие, чистые и широкие комнаты, цветы, старинная, но прочная и удобная мебель, тетушка с наставлением на устах, а пуще всего – ящики ее туалета...» (47) с сокровищами, достаточными «для услаждения жизненной муки двух десятков семей». Однако это отнюдь не мешает ему осознать и другое: «Отчего эта похвальная жизнь Ковалевых так чужда мне те-

перь? Родного сердцу уже нет в них ничего!» (47–48). Герой не может изменить своему эстетическому чувству, которое протестует против пошлых посягательств на эстетику жизни и отношений.

Через призму эстетического он воспринимает практически всех окружающих его людей. Так, подружка его детства, крестьянская девочка Катя, обладает для него особым очарованием, потому что она для него «не горничная, и не просто Катя... а *даровитая простолюдинка* (курсив автора. – Н. П.), священный предмет» (131). С мыслью об умершей матери Ладнев привык «соединять чувство изящного», и потому он откровенно признается, что не может разделить горе Модеста, потерявшего мать: «...его старушка, казалось мне, только мешала ему жить оханьем и растрепанными волосами. Ни китайский кофейник, ни рассказы сына, ни миньятюр на слоновой кости нимало не озаряли ее в моих глазах: все это только согревало какой-то темной душной теплотою» (155). Сами события жизни двоюродного брата только потому так волнуют героя, что проживаются им эстетически, в ярких, колоритных картинах и образах: «Все эти рассказы: крестница, береза, медальон, дедовский кофейник, стелящая старуха, желтый домик с грязным двором и бедный, благородный студент, ныряющий на ваньке из ухаба в ухаб из-за рубля серебром в час... Какова эта смесь?» (138).

Любопытно, как Ладнев воспринимает своего брата, далеко не безупречного в нравственном отношении. Переживая по поводу его неблагоприятных поступков, он тем не менее не перестает любоваться его манерами, грацией движений, жестов, внешним обликом в целом: «Я молчал, и хотя был сильно огорчен за бедную тетушку, но все-таки подумал: “Вот человек! Даже сердится-то красиво! как он согнется! как рукой махнет!..”» (128). Так входит в роман болезненная для Леонтьева тема очарования зла, определившая своей неразрешимостью не только напряженность духовных исканий писателя, но и драматический характер его личной судьбы. Художник, с одной стороны, наделяет героя способностью остро чувствовать двоящуюся природу красоты, а с другой – угадывает гибельность эстетического универсализма в отношении к жизни. Эта проблема-

тика, очень важная для понимания феномена Леонтьева, включает его философско-художественные искания в сферу прямых переключек с Достоевским.

Ладнев, подобно Митеньке Карамазову, захваченный тайной красоты, ищет в любви, в переживании любовного чувства все новые и новые ее проявления. Власть Эроса, которую испытывает на себе герой, помогает ему острее, трепетнее, тоньше почувствовать красоту мира, пережить ту самую «боль от красоты», о которой уже говорилось. «Кто хочет узнать подлинного Леонтьева, должен пережить чары и отраву его беллетристики», – писал С. Булгаков, имея в виду эротичность его прозы, «едва различимый подчас, но сильно действующий яд чувственности»⁶⁷. В «Подлипках», сравнительно небольшом по объему тексте, невероятное и, пожалуй, не имеющее аналогов в русской литературе число женских персонажей: Катя, Клаша, Софья, Олинька, Паша, Верочка, Людмила, Лена, Даша, Лиза. И каждая героиня, подобно Грушеньке из романа Достоевского, имеет собственный «изгиб», вносит в мир Ладнева свое, особое очарование, совершенно конкретно проявляя эстетическую ненасытность героя, его поразительную изощренность в восприятии все новых и новых оттенков красоты.

А в переживании «красоты-загадки» леонтьевский герой уже несет в себе ставрогинско-карамазовскую проблематику: он «с идеалом содомским в душе, не отрицает и идеала Мадонны» (Ф. Достоевский) (хотя применительно к Ладневу справедливее было бы так изменить известную цитату: «с идеалом Мадонны в душе, не отрицает и идеал содомский»). Особое наслаждение герой «Подлипок» испытывает, когда в отношениях с Катюшей и Пашей смешиваются хищная жажда обладания и кроткая жалость к жертве. Очень важное значение в книге приобретает сюжет любви к Паше. Герой расстается с ней, отказываясь от соблазна обладания. В. Котельников справедливо пишет о том, что Ладнев, все время вслушиваясь в некий голос, зовущий его прочь от соблазнов, «постепенно понимает, что это не просто голос совести, что смысл преодоления себя, своей плотской природы был не в совершении “честного поступка”, не в

⁶⁷ Булгаков С. Тихие думы. Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 117.

торжестве добродетели, а в чем-то высшем»⁶⁸. И это высшее ученый трактует как требование «другой красоты» – красоты Мадонны. Герой, действительно, признается в финале: «Мне дорого то, что хоть одно лицо из первой молодости моей осталось в неподвижной чистоте; все обманули, все разочаровали меня хоть чем-нибудь – одна Паша навсегда осталась белокурым, кротким и невинным ребенком» (245). Между тем другие рассуждения Ладнева заставляют усомниться в однозначности трактовки его выбора: «Да лучше страстный порок, чем гнусная посредственность! Страстный порок – так! Но если связь с этой бедной девушкой приведет меня к другого рода *пошлой* посредственности, к дряхлым колебаниям чувства, к стесняющему дыхание страху низости и страху жертвы?» (239); «Куда ни обернусь я, везде вижу слезы, и слезы *пошло* утертые, и опять слезы...» (240). Вероятно, все же, что в своем отказе Ладнев руководствуется в большей степени не требованиями горней красоты, а страхом пошлости, страхом разрушения красоты и поэзии отношений в целом. Именно поэтому его монолог завершается воспроизведением картинок из жизни великих людей: они, как и прочие обыкновенные люди, проживают свою жизнь в душном браке, в пошлости и скуке. Развитие любовных отношений – независимо от того, освящены они узами брака или нет, – почти с неизбежностью закона приводит к утрате яркости первых переживаний, к той губительной простоте, к тому смещению форм, которые убивают «цветущую сложность» жизни и любви. А потому, вопрошает Ладнев: «Не лучше ли стать схимником или монахом, но монахом твердым, светлым, знающим, чего хочет душа, свободным, прозрачным, как свежий осенний день?.. Эта светлая одинокая жизнь не лучше ли и душного брака, где должны так трагически мешаться и жалость, и скука, и бедные проблески последней пропадающей любви, и дети, и *однообразие?*» (240). Как не вспомнить здесь размышления Арсеньева: «Неужели и впрямь мы сошлись навсегда и так вот и будем жить до самой старости, будем, как все, иметь дом, детей?» (6, 268). Или другой эпизод, когда в ответ на слова брата Николая

⁶⁸ Котельников В. Парадокс о писателе. С. 15.

– «подрастешь, будешь служить, женишься, заведешь детей» – маленький Арсеньев разрыдался от ужаса перед «низостью подобного будущего».

Если говорить о «Подлипках», вряд ли возможно считать, что Ладнев в конце концов выбирает идеал Мадонны. Скорее всего, само понимание им красоты исключает такой выбор. И здесь мы вступаем в область полемики Леонтьева и Достоевского.

Есть глубокий смысл в том, что столь выраженный эстет Леонтьев не услышал призыва своего великого современника к красоте, которая способна спасти мир. Напротив, в его оценках сквозит скорее неприятие эстетической позиции писателя. По мнению С. Булгакова, за этим неприятием скрывается тайна самого Леонтьева – прельщение красотой и религиозное неверие в нее⁶⁹. Красота представлялась ему автономным началом жизни, безотносительным к добру и злу. Если иметь в виду эстетическую сферу – в леонтьевской красоте нет «Того присутствующего, к Которому должен быть обращен всякий культ...»⁷⁰

Символично, что П. Флоренский, комментируя сквозную идею своего труда «Столп и утверждение Истины» – «о верховенстве красоты и о своеобразном искусстве, составляющем суть православия», в качестве главного оппонента выбирает именно К. Леонтьева. Он называет его эстетизм «безбожным и безблагодатным», противопоставляет ему свое понимание красоты, сопряженной с «проявленной любовью» и «пронизывающей все слои» бытия. «Для Леонтьева, – пишет он, – “эстетичность” есть самый общий принцип, но для автора этой книги, он – самый глубокий. Там красота – лишь оболочка, наиболее внешний из различных “продольных” слоев бытия, а тут – сила, пронизывающая все слои поперек. Там красота далее всего от религии, а тут более всего выражается в религии. Там непонимание атеистическое или почти атеисти-

⁶⁹ См.: Булгаков С. Указ. соч. С. 130–131.

⁷⁰ Лосский Вл. Догматическое богословие // Мистическое богословие : сб. Киев, 1991. С. 288.

ческое; тут же Бог и есть Высшая Красота, чрез причастие к которой все делается прекрасным»⁷¹.

Очевидно, что П. Флоренский развивает в этой работе как раз идеи Достоевского о том, что идеал красоты связан с образом Христа: «Если не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии. А так как Христос в Себе и в Слове Своем нес идеал Красоты, то и решил: лучше вселить в души идеал Красоты; имея его в душе, все станут один другому братьями...» (29, 85). «В этой книге красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность»⁷², – вторит своему предшественнику и учителю П. Флоренский. Правда, в своих романах Достоевский-художник гениально раскрыл, как уже указывалось, «двоящуюся» природу красоты – идеал Мадонны и идеал содомский, показал борец Красоты, которая есть Жизнь, и красоты, грозящей небытием. Однако между этими идеалами нет и не может быть «равноправия» – писатель утверждает подлинность и жизнеспособность только одного идеала – идеала Мадонны.

Леонтьев не принимал такого понимания красоты, что вполне определенно проявляется в рассматриваемом нами произведении. «Эстетика универсальнее христианства! – писал он. – Как Вы будете, например, приступать со строго христианским мерилom к жизни современных китайцев и к жизни древних римлян!»⁷³ Уже незадолго до смерти, пройдя путь послушника и готовясь принять постриг, он в письме к Розанову прямо заявляет о расхождении эстетических и ценностных – христианских – критериев. Леонтьев повторяет свои заветные идеи о том, что сила жизни характеризуется «видимым разнообразием и ощущаемой интенсивностью», и при этом констатирует: «Более или менее удачная повсеместная проповедь христианства должна неизбежно и значительно

⁷¹ Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1990. С. 585–586.

⁷² Там же. С. 586.

⁷³ Письма К. Н. Леонтьева к В. В. Розанову // А. А. Корольков. Пророчества Константина Леонтьева. СПб., 1991. С. 176.

уменьшить это разнообразие»⁷⁴. Заключает свои рассуждения он вполне определенными выводами: «И христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, т. е. самую жизнь... Что же делать? Христианству мы должны помогать, даже и в ущерб любимой нами эстетике, из трансцендентного эгоизма, со страху загробного суда»⁷⁵. Оценивая эти высказывания, Розанов верно замечает: «Так, подобно маятнику, качался бедный Леонтьев между двумя абсолютно противоположными, несовместимыми мирами, идеалами»⁷⁶.

Становится понятным, почему Леонтьев – человек бесспорного литературного таланта – так и не смог после пережитого кризиса преодолеть страха перед «художеством» и отказался от художественного творчества как от соблазна. Весьма характерна оценка, данная Леонтьевым в литературном завещании одному из лучших своих произведений, написанному в середине 1860-х гг.: «“Исповедь мужа”. В высшей степени безнравственное, чувственное, языческое, дьявольское сочинение, тонко развратное, ничего христианского в себе не имеющее, но смело и хорошо написано, с искренним чувством глубоко развращенного сердца... грех! и грех великий! Именно потому, что написано хорошо и с чувством»⁷⁷.

В «Жизни Арсеньева» перед нами не просто герой, «проживающий» в воспоминаниях свою жизнь, а художник, возвращающийся в прошлое, занятый собственным жизнеописанием, пишущий автобиографический текст. И главная задача, перед ним стоящая – это преодоление власти времени, «длание» жизни «пространством» создаваемой им книги. Вспомните, как начинается произведение: «Вещи и дела... написании же яко одушевлении...» (6, 7). Тем самым экзистенциальная проблематика непосредственно выходит в сферу художественного творчества, искусства – и не только через сюжетно-фабульную сторону книги, а в глубинной своей сути. Проживание фрагментов как бы вновь развер-

⁷⁴ Письма К. Н. Леонтьева к В. В. Розанову. С. 177.

⁷⁵ Письма К. Н. Леонтьева к В. В. Розанову. С. 177.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Цит. по: Мондри Г. Попытка типологизации творчества К. Леонтьева на примере анализа «Исповеди мужа» // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 169.

тывающейся жизни является наряду с экзистенциальным и собственно эстетическим опытом, поскольку непосредственное общение с реальностью, с ее тайнами, имеет целью – может быть, прежде других – извлечение и созидание прекрасных и завершенных форм как «оправдание» этой реальности. Тема предельно сфокусирована в главке, где речь идет о «набирании» начинающим художником впечатлений. И в данном случае можно ограничиться такими показательными примерами: «нищий... взглядывал и вдруг поражал: жидко-бирюзовые глаза застарелого пьяницы и огромный клубничный нос – тройной, состоящий из трех крупных, бугристых и пористых клубник... Ах, как опять мучительно радостно: тройной клубничный нос!» (6, 233); «...вдруг вижу: за стеклянной дверцей кареты... сидит, дрожит и так пристально смотрит, точно вот-вот скажет что-нибудь, какая-то премилая собачка, уши у которой совсем как завязанный бант. И опять, точно молния, радость: ах, не забыть – настоящий бант!» (6, 231).

Воспоминания Арсеньева облачаются в картины, образы, которые одновременно ярко жизненны и подчеркнуто эстетичны: «Пустынные поля, одинокая усадьба среди них... Зимой безграничное снежное море, летом – море хлебов, трав и цветов... И вечная тишина этих полей, их загадочное молчание...» (6, 9); «Каждый день шли дожди, лошади несли, разбрасывая комья синей черноземной грязи, тучные, пресыщенные влагой ржи клонили на дорогу мокрые серо-зеленые колосья, низкое солнце то и дело блистало сквозь крупный золотой ливень...» (6, 97); «Прекрасна – и особенно в эту зиму – была Батуриная усадьба. Каменные столбы въезда во двор, снежно-сахарный двор, изрезанный по сугробам полозьями, тишина, солнце, в остром морозном воздухе сладкий запах чада из кухонь, что-то уютное, домашнее в следах, пробитых от поварской к дому, от людской к варку, конюшне и прочим службам, окружающим двор... Тишина и блеск, белизна толстых от снега крыш, по зимнему низкий, утонувший в снегах, красновато чернеющий голыми сучьями сад, с двух сторон видный за домом, наша заветная столетняя ель, поднимающая свою острую чернозеленую верхушку в синее яркое небо из-за крыши дома, из-за ее крутого

ската, подобного снежной горной вершине, между двумя спокойно и высоко дымящимися трубами...» (6, 99–100) и т. п. и т. п. Нечто подобное, думается, можно сказать и о структуре книги. За «непреднамеренностью» и, казалось бы, несколько рыхлой и лишенной динамизма формой книги, за «свободой» «произвольно» «заполняемого» пространства текста обнаруживается тонкое, артистическое владение и оперирование системой сложных внутривпространственных связей и образов.

Другими словами, благодаря феноменальной интуиции, Бунин в «Жизни Арсеньева» блестяще реализовал свои догадки о том, что «в прекрасном утверждается самостоятельное значение и ценность Порядка и Жизни как таковых, самих по себе, а не только как необходимых для реализации духа предпосылок и условий»⁷⁸. Утверждая приоритетность эстетического критерия в жизни и связывая его напрямую с экзистенциальной проблематикой, писатель, считающий себя последним классиком русской литературы, в то же время существенно пересматривает обязательность исповедания классического триединства «Истина – Добро – Красота». Для уточнения его позиции обратимся вновь к рассуждениям И. Левина, превосходно проясняющим феномен прекрасного в художественной концепции писателя: «...прекрасное знаменует примирение духа с природой, принятие ее и утверждение ее, в отличие от истины, равнодушной в своей объективности к природе, и добра, выдерживающего борьбу с природой и отвергающего ее законы... Гибнут цветы прекрасного от холодного дуновения Истины и Добра...»⁷⁹

Бунин, как и Леонтьев, принадлежал к художникам, четко ограничивающим себя собственно эстетическим содержанием. При этом автор XX в. не избежал декадентского соблазна – например, некоторой эстетизации тлена и разложения: «Деревянный дом, обшитый серым тесом, конечно, гнил, ветшал, с каждым годом делаясь все пленительнее!...» (6, 86); «В силу чего русской душе так мило, так отрадно запустенье, глушь, распад?» (6, 86). Однако в целом

⁷⁸ Левин И. Соч. : в 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 30.

⁷⁹ Там же. С. 226.

«цветы прекрасного» в его творчестве не обернулись «цветами зла», потому что «в прекрасном мир для него оправдывается сам по себе тем, что... включает в себе красоту и тем самым является источником бескорыстной радости, катарсиса, очищения, отрешения от дурных помыслов, заботы и страха, внушаемых им же. В этом смысле прекрасное... подготавливает дух к трансцендентному, помогает духу в его трудном восхождении *per aspera ad astra*. Оно создает атмосферу для прорастания и развития человеческого духа»⁸⁰.

Такое отношение к прекрасному помогло Бунину очень тонко соединить эстетическое с философско-этическим и духовным и избавило его от той дилеммы, которую его предшественник К. Леонтьев смог разрешить, лишь отказавшись вообще от литературного творчества.

Однако вернемся к роману «Подлипки». Очевидно, что при всем значении вышеуказанной проблематики, в этом произведении позицию художника определяет не эстетический имморализм, а, если можно так сказать, эстетический формализм – пафос сохранения формы, которая понималась Леонтьевым как «деспотизм внутренней идеи, не дающий материи разбегаться»⁸¹. Предчувствие того, что наступающая эпоха несет совершенно определенную угрозу «вторичного упрощения», обострило стремление художника удержать – хотя бы усилием памяти – все многообразие форм прошлой жизни. Именно это и обусловило характер воспоминаний, специфику воссоздаваемых памятью картин и образов. По существу, каждый фрагмент из прошлого, восстановленный героем, несет в себе идею формы: он обладает яркостью и внутренней законченностью – той формальной завершенностью, которая при условии свободной композиции, действительно, «не дала» воспоминаниям «разбежаться» и обеспечила произведению структурную определенность. Память героя Леонтьева изначально сориентирована на преодоление всякого рода рыхлости и бесформенности. Он стремится воссоздать и тем сохранить «цветущую сложность» прошлой жизни. И это проявляется на всех уровнях структурно-стилевой орга-

⁸⁰ Левин И. Соч. : в 2 т. Т. 1. С. 227.

⁸¹ Леонтьев К. Цветущая сложность : избр. ст. М., 1992. С. 75.

низации текста, в том числе и очень конкретно – в точности и предметности описаний, в какой-то поразительной вещественности и осязаемости образов: «Белые поля, белые березы, черные сучья, темные острова далеких деревень...» (58).

Леонтьев, таким образом, представляет редкий тип художественного сознания, сориентированного на сохранность формы как гаранта сохранности культуры и на непосредственное переживание реальности, в том числе и уже «ушедшей», наполняющее эти сохраненные формы «живой жизнью». И именно в таком качестве он как художник особенно опередил свое время и оказался удивительно созвучен философско-эстетическим исканиям Бунина. Поразительна перекличка финалов «Подлипок» и «Жизни Арсеньева». Оба произведения заканчиваются воспоминанием о возлюбленной, уже умершей, но не забываемой героями. Любовь завершилась в фактическом, историческом времени – но остается жить в памяти. Память побеждает смерть и, будучи сама творчеством, становится источником художественного творчества. Эта тема, акцентируемая в финале авторами, придает всему сюжету воспоминаний расширительный смысл. События, люди, предметы, картины природы, воскрешаемые памятью, освобождаются из-под власти брэнного, текущего и возвращаются вечности. Время, отчужденное от человека, несущее ему смерть, усилиями памяти преодолевается, восстанавливается живое, очеловеченное время. Безусловно, то, что у Бунина стало центром его художественной концепции, в мире Леонтьева «присутствует» лишь на уровне догадки, предчувствия, мотива. Поэтому, например, в воспоминаниях его героя фактически отсутствует опыт переживания смерти. В отличие от Арсеньева, он вообще часто останавливается на пороге переживания или обретения того или иного опыта. Достаточно вспомнить историю с Пашей.

Вместе с тем Леонтьев был одним из первых, кто так явно предчувствовал катастрофические последствия разрушения форм и размывания эстетического критерия. На это предчувствие Бунин предложил свой вариант ответа.

Ответа, какая память противостоит разрушительным процессам, защищает личность и пространство культуры в целом.

ФУНКЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА В «ТЕМНЫХ АЛЛЕЯХ»**4.1. Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника**

В книге И. А. Бунина «Темные аллеи» есть три рассказа – «Темные аллеи», «В одной знакомой улице», «Холодная осень», которые образуют своего рода мини-цикл, интонационно и ритмически организующий произведение, выполняющий роль одного из его смысловых центров. Эти рассказы объединяет сходство фабульных ситуаций: герой (или героиня), возвращаясь в прошлое, расценивает любовную встречу как самое главное событие жизни. Особенно это проявляется в перекличке финалов, в которых можно обнаружить прямые текстовые совпадения. Так, в «Темных аллеях» герой, вспоминая свою любовь и размышляя о возможном другом развитии отношений с возлюбленной, признается сам себе: «Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?»⁸²; «Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные» (5, 255). Во втором и третьем рассказах герои еще более определены в своих оценках: «“В одной знакомой улице я помню старый дом...” Что еще помню! <...> Больше ничего не помню. Больше ничего и не было» («В одной знакомой улице...» – 5, 398); «...Вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер... И это все, что было в моей жизни, – остальное ненужный сон» («Холодная осень» – 5, 434).

Любопытно, что в этих рассказах особым образом организуется и завершается как будто бы один, общий пространственно-временной сюжет: «Холодное осеннее ненастье» «Темных аллей», подарившее еще одну встречу героям и разлучившее их уже навсегда, сменяется острыми «зимними переживаниями» из второго рассказа и, наконец, вполне определенно соотносится с образом

⁸² Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 612. (Текст «Темных аллей» Бунина в этом параграфе цит. по данному изданию с указанием тома и страницы в тексте.)

пространства из «Холодной осени» – холодным осенним вечером с черным небом, на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды» (5, 431).

Во всех рассказах цитируется классический стихотворный текст, и этот текст непосредственно включается в сюжетно-событийный и повествовательный план произведений, а также отражается в их названиях. Это обстоятельство позволяет ставить вопрос о сюжетообразующей функции стихотворений в каждом из рассказов. Строчка, приходящая на память, как толчок, как запускающий механизм для памяти автора или героя. Вспоминая историю создания рассказа «Темных аллей», Бунин прямо пишет об этом: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна!
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, – осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный... Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось очень легко, неожиданно, – как большинство моих рассказов» (9, 371).

В рассказе «В одной знакомой улице» эта ситуация из собственно авторского опыта «переходит» непосредственно в текст, становится сюжетно-событийной основой произведения. Автор и герой словно меняются местами. И это особый, знаковый момент, связанный со специфическим поведением авторского «я» в цикле. Чтобы разобраться в этом вопросе более основательно, следует рассмотреть субъектную организацию рассказов.

В «Темных аллеях» рассказ ведется от безличного, объективного повествователя, максимально приближенного к автору и максимально же удаленного от героев. Автор словно возвращается к повествовательной форме, которая была столь характерна для него в 1910-е гг. – годы расцвета «объективности», ко-

гда повествовательную стратегию определяла позиция всеведения и отсутствия прямого лиризма. В этом рассказе, чтобы еще более подчеркнуть «объективность» повествователя и степень дистанцированности его от героев, автор отказывается даже от форм несобственно-прямой речи. Вообще рассказ прозрачен, гармоничен и совершенен по своей повествовательной организации, по тому единственно верному повествовательному тону, предельно сдержанному, который только и может адекватно – на контрасте – проявить скрытый драматизм представленной истории. Отстраненность повествователя призвана подчеркнуть серьезность, важность и интимность, «закрытость» переживаемого героями. Особенно показательны в этом плане, что внутренние ощущения и переживания героя оформлены именно как прямая речь: «Когда поехали дальше, он хмуро думал: “Да, как прелестна была! Волшебна прекрасна!”» (5, 254); «Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал: “Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!.. Но, боже мой, что же было бы дальше?..”» (5, 255) и т. п. Вместе с тем цитатой из Огарева в рассказе создается некое общее повествовательное «поле», на котором наиболее очевидно выявляется сложное взаимодействие голосов героев и повествователя и наиболее очевидно обнаруживается авторская позиция. Впервые образ из огаревского стихотворения возникает в горькой реплике героини: «И все стихи мне изволили читать про всякие “темные аллеи”...» (5, 253). Во внутреннем монологе героя приведена уже целая строка: «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» (5, 255). Кроме того, в разговоре героев обыгрывается заголовок Огарева – «Обыкновенная повесть». Правда, в интерпретации бунинского персонажа сознательно усилен несколько иной смысл слова «обыкновенный», что помогает психологически прояснить его характер: «История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит» (5, 253); «Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. Будь здорова, милый друг» (5, 254). Однако цинизм этих реплик вряд ли может погасить эмоциональный тон, пронзительность лирических строк о «темных аллеях», пришедших к героям из прошлого. Показательно, что герой, как и автор в воспоминаниях, приво-

дит огаревскую цитату не вполне точно: у Огарева – «Вблизи шиповник алый цвел, / Стояла темных лип аллея...»; у Бунина: «*Кругом* шиповник алый цвел, *стояли* темных лип *аллеи*...» Казалось бы, весьма незначительное расхождение: одно наречие меняется на другое, и во втором предложении единственное число – на множественное. Однако эти неточности, соотнесенные с образом пространства всего рассказа в целом, существенно дополняют, если не преобразуют вообще, пространственную символику текста.

Наречие «кругом» более эмоционально и выразительно, чем нейтральное и разделяющее «вблизи». Это та самая оговорка, которая, конечно же, в большей степени отвечает внутреннему состоянию героя, она призвана передать пережитое им ощущение общего, объединяющего двоих пространства «темных аллей», ощущение единения героев друг с другом и с окружающим миром. А алый цвет шиповника из прошлого в цветовой переключке с сегодняшними красными кофточкой и туфлями героини как напоминание о страсти, разрушившей некогда социальные и возрастные границы... Смысл замены наречий становится еще более очевидным, если вспомнить, что хронотоп рассказа в целом выстраивается ярким пространственным контрастом. «Темные аллеи» открываются картинкой «холодного осеннего ненастья, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями...» (5, 251). Это пространство, которое «приносит с собой» герой и которое, открывая неустроенность его жизни, контрастирует с образом горницы, где «было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью, за столом чисто вымытые лавки...» (5, 251–252). Тема невозможности преодолеть разрыв и вернуться туда, где «кругом шиповник алый цвел», достигает в финале предельного звучания, а сам образ «темных аллей», усиленный – за счет множественного числа – в значении обобщенности, «уходит» в заголовок рассказа и всей книги в целом и получает символическую окраску⁸³. Тем самым неточное цитирование можно рассматривать как факт функционального «использования» чужого текста. Такое цитиро-

⁸³ См. об этом подробнее: *Працгерук Н. В.* Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. С. 139–142.

вание дает возможность выйти непосредственно в сферу собственно авторского видения, осознать его специфику и оригинальность.

Рассказ «В одной знакомой улице» выстроен иначе: личный повествователь, герой и автор пребывают здесь в нерасторжимом и органическом единстве. Если в первом рассказе художник опирается на традиционную повествовательную форму, которая предполагает аналитическое различие авторского и персонажного «я», то здесь изначально «присутствует» «некая межсубъектная по своей природе целостность»⁸⁴, когда перед нами «не просто я-повествование, ибо субъект речи здесь не герой в обычном смысле, точнее – не только герой, но и образ автора»⁸⁵. Характерно начало рассказа, сразу и особым образом соединяющего героя-повествователя и автора, известного своим редкостным артистизмом, поразительным умением воспринимать «чужое» как «свое»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару... чувствовал себя легко, молодо и *думал*:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...» (5, 397).

Автор-художник непосредственно проявляет себя в столь показательном «думал», не вспоминал(!) (ср.: «думаю я словами Корана» из «Тени птицы» или из высказываний Бунина, записанных Г. Кузнецовой: «Я ведь чуть где побывал, нюхнул – сейчас дух страны, народа – почуял. Вот я взглянул на Бессарабию – вот и “Песня о гоце”. Вот и там все правильно, и слова, и тон, и лад»⁸⁶). Характерно также отсутствие местоименных форм, обозначающее неопределенную, вероятностную природу субъекта, его «незаданность», «неравность самому себе». Кроме того, слово «думал» выступает здесь не только знаком авторской способности к перевоплощению, оно напрямую связано со спецификой сюжетной и структурно-образной организации рассказа. Думая словами известного

⁸⁴ См. о неклассических субъектных структурах в прозе, которые, мы убеждены, ярко представлены в произведениях И. Бунина, в исследовании: *Бройтман С. Н.* Указ. соч. С. 253–256.

⁸⁵ Там же. С. 260.

⁸⁶ *Кузнецова Г. Н.* Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 205–206.

романса Я. Полонского «Затворница», герой проживает сюжет лирического текста как сюжет собственной жизни. При этом цитаты из Полонского не только «запускают» монолог-воспоминание, но и структурируют его, композиционно организуют. Процесс *думания* «чужими» стихами перерастает в процесс возвращения к самому себе, к тому подлинному, интимному, главному, чем выстраивается человеческая личность, человеческая жизнь. Перед нами воспоминания, которыми жив человек и полагаясь на которые он созидает самого себя. Этим характерным «думал» и цитатой, сразу же приведенной героем, мы поставлены, по существу, «лицом к лицу» с состоянием сознания, о котором очень точно писал М. Мамардашвили, имея в виду сочинения М. Пруста: это состояние, «у которого нет начала, – сознательная жизнь так устроена, что ее нельзя начать. Если она есть, то уже была. <...> В сознательной жизни что-то живет, во что мы включаемся, и сами мы не можем быть началом. Более того, сам акт выбора нами самих себя и является, возможно, проявлением действия этого “что-то”, а не нашим действием»⁸⁷. В данном случае текст Полонского играет роль этого «что-то», «ведущего» героя в его воспоминаниях. Поэтапное цитирование, сопровождаемое характерными комментариями-переживаниями: «Чудесные стихи! И как удивительно, что все это было когда-то и у меня!»; «И там светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег...»; «И это было» (5, 397) – с добавлением все новых и новых подробностей, превращает бунинский текст в живой, развертывающийся на наших глазах диалог. Диалог, в котором герой и автор не реализуют свои готовые, предшествующие повествованию роли, а, если можно так сказать, формируются в самом процессе повествования, с каждой новой цитатой проясняя для себя что-то новое и важное, переходя от одного ощущения и переживания к другому. Отсюда эти навязчивые повторы конструкций с союзом «и», обороты «и вот», нагромождение предметных и природных деталей, эта поразительная бунинская «вещественность», бунинская телесность, придающая самому эфемерному сюжету почти ощущаемую и осязаемую реальность. Цитаты дробят монолог на фрагменты, и

⁸⁷ Мамардашвили М. Лекции о Прусте: (психологическая топология пути). М., 1995. С. 343.

в завершающем, самом большом по объему, подробности вдруг сменяются вопросом, обращенным героем к самому себе: «Что еще помню?» – следует финальная сцена проводов на вокзале, которая резко обрывается, и завершается рассказ краткими, энергичными фразами, резко контрастирующими со всем остальным: «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» (5, 398). Эти суждения и своим содержанием, и самой своей простотой и определенностью несут в себе значение итога всей жизни. История о «студенте, каком-то том я, в существование которого теперь уже не верится», о его влюбленности в «дочь какого-то дьячка в Серпухове» вдруг обретает острое экзистенциальное звучание.

Вместе с тем, восприняв поэзию Полонского как что-то очень близкое, родное и виртуозно соединяя ее лирический потенциал и национальный колорит с собственным словом, Бунин тем не менее вновь допускает неточность в цитировании источника:

У Полонского:

Там огонек, *как звездочка*,
До полночи светил...
И что за чудо-девушка
В заветный час ночной
Меня встречала, *бледная*,
С распущенной косой...⁸⁸

У Бунина:

Там огонек *таинственный*
До полночи светил...
Ах, что за чудо девушка
В заветный час ночной,
Меня встречала *в доме том*
С распущенной косой... (5, 397).

Нетрудно заметить, что эти неточности связаны с образом пространства. Цитата изменена так, что акцентируется тема «того дома», дома из прошлого, с которым, как оказалось, и связано у героя ощущение подлинной жизни. И важно, что «дом тот» – в Москве, на Пресне, на глухой снежной улице... «Деревянный мещанский домишко» с «деревянным крылечком, занесенным снегом», с крутой лестницей и холодной комнаткой, «скудно освещенной керосиновой лампочкой...» (5, 398), с красной ситцевой занавеской на окне – все эти подробности, любовно и трепетно восстановленные памятью, окрашены носталь-

⁸⁸ Полонский Я. П. Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 170.

гическим чувством, полисубъектным по своей природе – включающим переживания повествователя, автора-творца и автора-человека. Это знаки не только утраченного прошлого, но и утраченной родины. Хронотоп дома в данном случае можно трактовать обобщенно, символически. Эмоциональность и экспрессивность основного повествовательного тона снова усилена за счет яркого пространственного контраста. Парижский бульвар весенней ночью, запомнившийся герою «густой, свежей зеленью» и металлическим блеском фонарей, упомянут лишь в начале, одной фразой, и только для того, чтобы, говоря словами Мамардашвили, «включиться» в то, что действительно имеет ценность для героя, а значит, и для автора. Отсюда – обилие живых подробностей, не стертых в сознании ничем. Используются особые повествовательные конструкции (с глаголами несовершенного вида), создающие иллюзию длящейся и вновь приближившейся реальности, над которой время не властно: «И вот я поднимался на деревянное крылечко, занесенное снегом, дергал кольцо шуршащей проволоки, проведенной в сенцы, в сенцах жестью дребезжал звонок – и за дверью слышались быстро сбегавшие с крутой деревянной лестницы шаги, дверь отворялась – и на нее, на ее шаль и белую кофточку несло ветром, метелью» (5, 397–398). Характерно и то, как «работает» красный цвет. На сравнительно небольшом участке текста он упомянут четыре раза: «красная занавеска на окне» (о ней говорится дважды), «сыр в красной шкурке» и даже «сверток красного одеяла», с которым героиня уезжала... Эти яркие пятна из прошлой жизни, которые сохранила память, как и светящееся окно в мезонине, контрастируют с «металлическим блеском фонарей» из жизни сегодняшней. Понятно и то, почему герой и автор «забывают» настоящий заголовок романа – «Затворница», важна не только и не столько она, героиня их романа, сколько сам образ мира – с тем домом, с улицей, с метелью, мира, утраченного и в то же время оставшегося навсегда с ними.

В «Холодной осени», завершающей мини-цикл, главная героиня выполняет функцию рассказчика, что означает ее максимальную дистанцированность от автора. Вспоминая самый главный в ее жизни вечер, она восстанавливает

диалог с любимым человеком, который по памяти цитирует известные строки Фета: «Одеваясь в прихожей, он продолжал *что-то думать*, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета:

Какая холодная осень!

Надень свою шаль и капот...

– Капота нет, – сказала я. – А как дальше?

– Не помню. Кажется, так:

Смотри – *меж чернеющих сосен*

Как будто пожар восстает... (5, 432).

Фетовский оригинальный вариант, напомним, выглядит несколько иначе:

Какая холодная осень!

Надень свою шаль и капот;

Смотри: *из-за дремлющих сосен*

Как будто пожар восстает⁸⁹.

И вновь возникает вопрос, какое отношение имеет эта неточность, допущенная героем, к автору и что это на самом деле – ошибка памяти или намеренная корректировка предшественника, сознательное изменение поэтической строки? Думается, ответ очевиден, тем более, если учесть разобранные ранее тексты. Подобные неточности, складываясь в систему, ведут читателя непосредственно в сферу сугубо авторской компетенции, в них безошибочно угадывается индивидуальный почерк автора-творца. В данном случае замена фетовских строк осуществлена ярко по-бунински, она соответствует стремлению художника изображать мир в красках: небо, загоревшееся пожаром на восходе солнца и наблюдаемое сквозь чернеющие сосны – резко контрастная и впечатляющая картина, выразительный живописный образ. И этот образ, безусловно, корректирует импрессионистичность и приглушенность фетовской поэтики. Подобный пример – один из многих, иллюстрирующий замечательный дар Бу-

⁸⁹ Фет А. А. Стихотворения. Поэмы. Переводы / сост., вступ. ст. и коммент. А. Тархова. М., 1985. С. 91.

нина – живописать словом⁹⁰. И это, по существу, «след» прямого авторского присутствия в зоне рассказчика, знак «авторитарного» разрушения дистанции.

В следующих репликах персонажей формы проявления авторской субъективности становятся более сложными:

«– Какой пожар?

– Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах. “Надень свою шаль и капот...” Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой!» (5, 432).

Трогательная предметность фетовской строки органично соседствует здесь с фразой героя, согретой теплом и привязанностью к прошлому. Особая интимность заключена в словах: «времена наших дедушек и бабушек». В этой интимности, как и в невозможности выразить всю глубину переживаний и степень собственной причастности к уходящему миру, выразившейся в эмоциональном: «Ах, боже мой, боже мой!», – звучит, безусловно, и авторская «тоска по родине». Та тоска, которая почти, как у Марины Цветаевой, стала «давно разоблаченной морокой» и прочитывается во многих других бунинских произведениях. А способность автора к символическому обобщению, его виртуозное умение являть «глубину на поверхности вещей» проявляется в том, как конкретный пространственный образ, воспринятый в контексте всего художественного целого, в соотнесении с «осенним сюжетом» прорастает символическими значениями. Воображаемый «пожар» на фоне черных сосен, реальный холод, вплотную подступивший к героям, с реальным «черным небом», на котором «ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды», воспринимаются как роковое предзнаменование будущей, но уже приблизившейся катастрофы. И потому чужая цитата вновь «уходит» в заголовок, наглядно демонстрируя свой содержательный потенциал в бунинском тексте и прямую соотнесенность с автором.

⁹⁰ См. об этом подробнее: *Пращерук Н. В.* О даре И. А. Бунина живописать словом // Проблемы литературного образования : материалы науч.-практ. конф. : в 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2002. С. 380–384.

Таким образом, каждый раз, работая с чужим текстом, художник обнаруживает то особое отношение к классике, которое очень точно определил в свое время Ю. М. Лотман, размышляя над трансформацией классических сюжетов в творчестве Бунина. Он пишет, что к русской литературе художника «тянуло ностальгически, именно в ней он видел подлинную реальность», но «подобно тому, как он ретроспективно перестраивал свой образ России, он “переписывал” в своем сознании и русскую литературу»⁹¹. Безусловно, тема «соперничества» с классиками более очевидна в отношении художника к прозе предшественников. Однако, как мы убедились, лирика русских поэтов, к которой художник обращается в своих произведениях, также несет на себе черты «переписывания». Характерен выбор авторов – Огарев, Полонский, Фет. Можно предположить, что в этом ряду не будет Пушкина, поскольку именно Пушкин – тот единственный (с Толстым – сложнее) художник, к которому Бунин, по его собственному признанию, «никак... *не смел* относиться»⁹², приняв и признав его гений абсолютно и безоговорочно. «Переписывать» Пушкина Бунин, думается, считал для себя недопустимым. Что касается выше названных поэтов, то он, конечно, высоко оценивал их стихи, однако не отказывал себе в стремлении «подправить», скорректировать их, расставить собственные акценты. Такие корректировка и «уточнение» чужих цитат становятся своеобразным «авторским знаком», которым творческая индивидуальность Бунина-художника «отмечает» свое присутствие в тексте, утверждает свое право быть самим собой, оставаясь при этом в мире родной ему классической литературы.

Кроме того, предпринятый анализ этих рассказов, концептуально «ударных» для всего цикла, показывает, что автор виртуозно владел повествовательной техникой и использовал в произведениях, составивших «Темные аллеи», самые различные варианты субъектной организации. Это помогло художнику – при всей его, в общем-то, жесткой авторской позиции – совершенно избежать однолинейности и повторов в монотемной по своей природе книге.

⁹¹ Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина. С. 181.

⁹² Бунин И. А. Думая о Пушкине (6, 454).

4.2. «Кавказ»: бунинская трактовка фабулы любовного треугольника

Рассказ И. А. Бунина «Кавказ», безусловно, включен в широчайший контекст произведений мировой литературы, связанных – в той или иной мере – разработкой вечного сюжета о любовном треугольнике и супружеской измене. И это дает возможность для самых неожиданных и парадоксальных сопоставлений. Есть смысл говорить и о национальной специфике в интерпретации архетипической сюжетной коллизии, на что справедливо указывал Ю. В. Шатин. В частности, на примере произведений Чехова и Толстого он рассматривал вариант, при котором «...преодолевая донжуанскую традицию, русская нарратология совершает своеобразную рокировку, уводя любовника с авансцены и заменяя его женщиной, которая организует дальнейшее развитие сюжета. Имя Анна, таким образом, остается единственным знаком, сигнализирующим о трансформации архетипической фабулы». Это достигается в том числе и за счет «перегрузки мужских фигур отрицательными коннотатами, причем главными негативными признаками снабжается муж героини»⁹³.

Заметим, что «рокировка» осуществлялась русской литературой и в другом направлении. Я имею в виду трактовки, в которых центральная роль отводится не «Анне», а, напротив, мужу. И здесь как непосредственные предшественники «Кавказа» могут быть названы два произведения русской классики, написанные примерно в одно и то же время – это повесть К. Леонтьева «Исповедь мужа» и рассказ Ф. Достоевского «Вечный муж». Обоих авторов интересует именно ролевая принадлежность героев, что акцентировано уже заголовками произведений. А у Достоевского еще изначально закладывается архетипический смысл конкретной психологической драмы, составившей сюжетную основу рассказа. Выход во вневременной контекст осуществляется непосредственно – в оценочных суждениях любовника Вельчанинова: «...сущность таких мужей состоит в том, чтоб быть, так сказать, “вечными мужьями” или, лучше сказать, быть в жизни только мужьями и более уж ничем. Такой человек

⁹³Шатин Ю.В. Три Анны: Нарратология русского адюльтера // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург, 2002. Вып. 3. С. 190–193.

рождается и развивается единственно для того, чтобы жениться, а женившись, немедленно обратиться в придаточное своей жены, даже и в том случае, если б у него случился и свой собственный, неоспоримый характер. Главный признак такого мужа – известное украшение. Не быть рогоносцем он не может, точно так же как не может солнце не светить; но он об этом не только никогда не знает, но даже и никогда не может узнать по самым законам природы» (9, 12)⁹⁴. Подобная личностная зависимость подчеркивается в рассказе и фамилией героя – Труссоцкий, контрастирующей с фамилией любовника и даже именем – Павел Павлович (в переводе – малый). Вместе с тем суждение Вельчанинова, безусловно, грешит схематизмом, недооценкой и просто непониманием пронзительной сложности человеческой жизни, психологии людских отношений. И рассказ как раз во многом опровергает эту схему. Тип «вечного мужа» в трактовке Достоевского обретает новые черты, психологически усложняясь и фактически выходя из области комического содержания в сферу трагического. Следуя многовековой культурной традиции, художник прямо трактует тему супружеской неверности в соотнесении с вечной коллизией сопряженности любви и смерти. Женщина – центральная фигура любовного треугольника – умерла к моменту изображаемых событий, и герои-мужчины переживают ее смерть как своего рода «притягательное прибежище для эротического страдания». Поэтому символической приметой рассказа становится трансформация шутовского колпака рогоносца в шляпу с черным крепом, которая становится постоянным атрибутом костюма Труссоцкого как знак неизменно присутствующей и сопровождающей героев смерти: умирает Наталья Васильевна, умирает Багаутов, умирает Лиза. Более того, рассказывая историю обманутого мужа, Достоевский как будто полемизирует с точкой зрения любовника, убежденного в том, что господа, подобные Труссоцкому, могут быть всем тем, что были прежде, «только при жизни жены, а теперь это была только часть целого, выпущенная вдруг на волю». Он усложняет и возвышает героя введением мотива отцовства: Труссоцкий, нежно и трогательно любящий единственную дочь Лизу, узнает после

⁹⁴Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 9. С. 5–112. (Далее – с указанием стр. в тексте.)

смерти жены, что настоящим отцом ее является Вельчанинов. Цельность отцовского чувства отравлена и разрушается мучительной ревностью, но сама привязанность к ребенку не ослабевает. Финальная сцена случайной встречи Трусоцкого с любовником красноречиво свидетельствует о силе его отцовской любви, о верности ее памяти, не позволившей протянуть руку Вельчанинову для приветствия. Смерть ребенка делает невозможным его примирение с соперником. Герой-муж по-человечески оказывается более значительным и как личность очевидно выигрывает в сравнении с любовником и настоящим отцом Лизы.

Любопытно, что введение мотива отцовства напрямую соотносится Достоевским с карамзинской традицией, на что непосредственно указывает имя, внешность героини, а также ряд текстовых переключек. Сентименталистский сюжет о женщине-жертве под пером художника трансформируется в сюжет детского страдания и детской незащищенности перед жизнью.

В «Исповеди мужа» мотив отцовства разрабатывается совершенно нетрадиционным для русской литературы образом. Лиза (совпадение имен закономерно) становится женой главного героя из прагматических соображений по совместному решению героя и ее умирающей матери. Брак изначально фиктивен, герой-муж добровольно выбирает роль отца. Героиня ставится им в положение «женщины недозволенной». При этом герой оставляет за собой право «на отдачу ее» настоящему герою-любовнику. После заключения брака оба супруга ведут прежний образ жизни. При всей, казалось бы, идилличности ситуации текст намеренно насыщается приметами и символикой смерти. Лиза знакомится с молодым греком, который и становится подлинным героем ее любовного романа. Герой-муж убеждает ее забыть о нем как о муже и видеть в нем брата, отца, воспитателя и проч. В таком развитии традиционного сюжета Г. Мондри усматривает соотнесенность с социальными отношениями в примитивном обществе, которые устанавливались на принципе обмена женщинами:

женщины при этом делились на «дозволенных» и «запрещенных»⁹⁵ (5, 180). Действительно, при всей, казалось бы, определенности выбранной для себя роли герой-муж вместе с тем не исключает и другой возможности развития дальнейших отношений: «благородно» разрешая Лизе пройти по пути страсти, он втайне надеется, что устав от бурной жизни с эллином, она вернется к нему «уставшей и успокоенной». «Одного молю, чтобы ее медовый месяц был без горечи и отравы, и еще об одном... чтобы он поскорее ее разлюбил!» – пишет он в дневнике (4, 300). Примечательно, что в примитивных обществах благополучные отношения между мужчинами устанавливаются на основе обмена «дозволенными женщинами». Отсюда понятно, почему герой-муж, отдавая Лизу молодому греку, предлагает ему свою дружбу (5, 180). Вероятно, так отразились в повести размышления писателя о влиянии архетипических структур на мышление и поведение современного ему мужчины.

Между тем опора на глубинную поведенческую традицию не защищает героя от катастрофы, а, скорее, напротив, обрекает его на трагический финал. Любовники гибнут в кораблекрушении, а самому автору исповеди суждено закончить свои дни в мучениях опустошенного сердца, которые приводят его к самоубийству. Убежденный в значительности собственного «я», правомерности своего выбора, он оказывается поразительно инфантилен и близорук в понимании реальности и реальных отношений между людьми. А, кроме того, «оригинальность» устройства им личной жизни – своей и дорогого ему человека – носит не просто головной характер, она противоречит и национальным традициям, отдавая страшной архаикой и тривиальностью. Лиза платит за «эксперимент» собственной жизнью: она включается в традицию, удачно названную Шульце «традицией тонущих женщин в русской литературе».

Следовательно, и в том, и в другом случае – сила любви и благородство мужей-отцов никого не спасают – трагические развязки неизбежны, «бедная Лиза» обречена на смерть.

⁹⁵ См.: Мондри Г. Попытка типологизации творчества К. Леонтьева на примере анализа «Исповеди мужа» // Вопросы литературы. 1992. Вып. 2. С. 176.

Бунинский «Кавказ» как будто снова возвращает нас к более традиционной расстановке персонажей в ситуации адюльтера. В безымянной героине Бунина безошибочно угадываются сразу две Анны – и чеховская и толстовская. Эти аллюзии поддержаны организацией художественного пространства, прямо напоминающего произведения великих предшественников. Начинается рассказ с описания свиданий в номере гостиницы, а затем идет сцена прощания героини с мужем на вокзале со всеми узнаваемыми атрибутами (платформа, поезд, который «расходился, мотаясь, качаясь, потом стал нести ровно на всех парах», вагон, купе, носильщик, кондуктор и т. п. и т. п.). Повествование ведется от лица любовника – и это обстоятельство тоже как будто затушевывает фигуру мужа. Однако текст так организован, что на протяжении всего рассказа, где бы ни находились возлюбленные (пространство ярко динамично), муж обязательно присутствует – явно или неявно. Так, эпизод в гостинице включает несоизмеримо большой – по сравнению со всем текстом и другими репликами героев – монолог героини о муже, в котором, в частности, не только намечен ведущий мотив его личности и поведения, но и содержится предчувствие трагической развязки: «Я думаю, что он на все способен при его жестоком, самолюбивом характере. Раз он мне прямо сказал: “Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера”»⁹⁶ (7, 12). В сцене на вокзале мы видим этого героя глазами любовника: «...был поражен его высокой фигурой, офицерским картузом, узкой шинелью и рукой в замшевой перчатке, которой он, широко шагая, держал ее под руку» (7, 13). Любопытно, что в этой короткой зарисовке негативные коннотации, связанные с оценками героини, практически снимаются. Любовник поражен, по-видимому, не только его высокой фигурой, но человеческим достоинством, «правильностью» поведения, основательностью. Ведь не случайно он достраивает в голове сцену прощания: «мысленно видел, как он *хозяйственно* вошел в него (вагон. – *Н. П.*) вместе с нею, оглянувшись, – *хорошо ли устроил ее носильщик*, – снял перчатку, снял картуз, целуясь с ней, *крестя ее...*» (здесь и далее выделено мной. – *Н. П.*) (7, 13–14). Удивитель-

⁹⁶ Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. М., 1965–1967. Т. 7 (Далее – указанием страниц в тексте.)

но емкая характеристика, тем более убедительная, что дана лицом, побуждаемым сложившимися обстоятельствами как раз скорее к отрицательным оценкам. Поведение мужа, подчеркнутое особо выразительными деталями, открывает читателю его как человека любящего, по-отечески заботящегося о своей жене.

В следующем, достаточно большом фрагменте, посвященном рассказу о пребывании любовников на Кавказе, в «месте первобытном», присутствие мужа, хотя и существенно редуцировано, из текста вполне и определенно прочитывается: «Из Геленджика и Гагр она послала ему по открытке, написала, что еще не знает, где останется» (7, 14).

Резкий финал подобен мощному аккорду, который неожиданно и трагически обнажает ситуацию и «взрывает», конечно, далеко не идиллическую, но уступающую по накалу переживания повествовательную интонацию рассказа в целом. Этой неожиданностью трагического обнажения случившейся катастрофы достигается эффект во многом нового видения, новой оценки изображенных событий и подчеркивается значительность личности героя: «Он искал ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов» (7, 16). За внешними действиями персонажа, которые так обстоятельно фиксируются глагольными формами, безошибочно угадывается внутренняя драма, тяжелое состояние, переживаемое героем. Завершается это «перечисление» действий выразительным повтором глаголов совершенного вида, подчеркивающих окончательность принятого решения и неотвратимость трагической развязки. Концептуально ключевыми становятся повествовательные детали – «*надел чистое белье, белоснежный китель...*». В соотнесении с «офицерским картузом» и пространным монологом героини еще очевиднее, что автор таким финалом сознательно возвышает героя-мужа, переводя рассказанную историю в общенациональный

контекст, очень лично им переживаемый. Ведь речь, по существу, идет о русском офицере, защищающем свою честь, честь своей семьи при всей проблематичности сделанного им выбора. И здесь, конечно, не обошлось без «тени» Вронского. Тот факт, что муж и любовник меняются ролями, и первый, в отличие от героя Толстого, уже не оставляет себе никакого шанса остаться в живых, сам по себе показателен именно в аспекте поведения русского офицера, дворянина, бескомпромиссно следующего кодексу чести.

Значение финала «Кавказа» в понимании бунинской трактовки традиционного адюльтера еще ярче обозначается при сопоставлении с формально сходным финалом повести Леонтьева. «Следы» леонтьевского текста «присутствуют» здесь вполне отчетливо. Они связаны с темой смерти, явленной в целом через оригинальный, редко встречающийся в русской литературе природный образ. Это образ черных кипарисов, трижды повторенный в «Кавказе» и ставший лейтмотивом: «... на всю жизнь запомнил те осенние вечера среди черных кипарисов, у холодных серых волн» (7, 13); «Мы нашли место первобытное... чернели кипарисы» (7, 15); «Мы открывали окно, часть моря, видная из него между кипарисов... имела цвет фиалки» (7, 15). Кипарис – дерево печали, смерти, погребения⁹⁷. «Входя» в уединенный мир убежавших от всех и всего любовников, оно (дерево) изначально «заражает» их короткое счастье предчувствием и близостью смерти. Не случайно непосредственно перед роковой развязкой герой рисует картину бури, пришедшей с гор, прямо называя черноту окружающих кипарисовых лесов «гробовой»: «Иногда по ночам надвигались с гор страшные тучи, шла злобная буря, в шумной гробовой черноте лесов то и дело разверзались волшебные зеленые бездны...» (7, 16).

Образ кипарисов прямо отсылает к Леонтьеву, очень близкому, кстати, Бунину и своим, как замечал В. Розанов, «эстетическим фанатизмом». Сравните, у Леонтьева: «морской ветер веет в моем саду, кипарисы мои печальны и безжизненны вблизи, но прекрасны между другой зеленью»⁹⁸ (с. 25); «Никто не

⁹⁷ См.: Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 242, 555.

⁹⁸ Леонтьев К. Н. Египетский голубь. Роман, повести, воспоминания. М., 1991. (Далее – указанием страниц в тексте.)

возьмет моих кипарисов, моего дома, обвитого виноградом» (с. 26). И в том, и в другом случае вечнозеленое южное дерево является не просто фоном для историй о любовном треугольнике. Это символическое обозначение того, что эти истории изначально разворачиваются «под знаком смерти». Логично вспоминается «Анна Каренина», в которой похожий смысл воплощался, правда, совсем другим образным рядом.

Следовательно, обращение к интертекстуальной составляющей одного из бунинских шедевров вырастает в литературоведческую историю про то, как шутовской колпак рога носца оборачивается сначала респектабельной шляпой с траурным крепом («Вечный муж»), а потом – картузом русского офицера. То есть обычно самый жалкий фигурант извечного любовного конфликта, а именно муж, восстанавливается в своем человеческом достоинстве. (Вспоминается в этом контексте статья Ю. Н. Чумакова «Фуражка Сильвио», в которой блестяще проанализированы содержательность и функциональность детали такого рода⁹⁹.)

Бунин, мысливший себя завершителем классической традиции, писал многие свои вещи как обобщение, как итог целого ряда тем русской литературы (от судьбы «дворянских гнезд» до темы «маленького человека» – «Суходол» «Чаша жизни», «Последнее свидание», «Архивное дело» и многие др.). «Кавказ» той же природы. Выдвигая фигуру мужа в центр истории и придавая ему – при всех оговорках – статус высокого героя, Бунин, по существу, встает на защиту семьи и семейных ценностей. При этом он не изменяет ни на йоту подлинной художественности и не приближается ни на сантиметр к позиции какого бы то ни было дидактизма. Другое дело, что способ разрешения семейного конфликта – проблематический, этически небезупречный, хотя и возвращающий в прошлый русский мир. Но тут уже «приоткрывается дверь» в «студию русского самоубийства»...

⁹⁹ См.: Чумаков Ю. Н. Фуражка Сильвио // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 141–148.

4.3. Интертекстуальность рассказов «Натали» и «Чистый понедельник»

Рассказ «Натали» – один из самых лучших, эстетически совершенных в «Темных аллеях», не случайно он был взят в 1945 г. американским издательством в антологию мировой литературы¹⁰⁰. Кроме того, самый большой по объему рассказ носит, безусловно, обобщающий характер, «аккумулируя» многое из того, что «разбросано», рассредоточено по многим другим произведениям книги.

Молодой герой, путешествуя «в поисках любовных встреч», попадает в имение своего дяди и там переживает «сразу две любви, такие разные и такие страстные...», и одной из них суждено стать тем редким чувством, что именуется в народе «любовью до гроба». В «Происхождении моих рассказов» Бунин указывает на парадоксальную и в то же время, если вдуматься, глубоко закономерную пространственную ассоциацию, послужившую основой для построения хронотопа (= топохрона) произведения: «Мне как-то пришло в голову: вот Гоголь выдумал Чичикова, который ездит и скупает “мертвые души”, и так не выдумать ли мне молодого человека, который поехал на поиски любовных приключений? И сперва я думал, что это будет ряд довольно забавных историй. А вышло совсем, совсем другое» (7, 388).

Изменилась, кажется, не только смысловая, но и пространственная парадигма, поскольку в произведении, изначально «настроенном» на стратегию передвижения, перемещения («поехал на поиски», «ряд ... забавных историй»), прежде всего оказывается разработанная тема дома, «дворянского гнезда». Она представлена здесь ярче, предметнее, объемнее, чем в других, сходных по основному хронотопу, произведениях («Руся», «Таня»). Во второй главке герой подробно знакомит нас с домом и усадьбой. В том, с какой тщательностью он восстанавливает их облик, например, детали интерьера «кабинета и вместе спальни» дяди («дубовые книжные шкапы», «часы красного дерева с медным

¹⁰⁰ См. об этом: Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. С. 619.

диском неподвижного памятника», «целая куча трубок с бисерными чубуками», «барометр», «бюро дедовских времен с порыжевшим зеленым сукном откинутой доски орехового дерева, а на сукне клещи, молотки, гвозди, медная подзорная труба»; «целая галерея выцветших портретов в овальных рамках» на стене, огромных размеров «стол и глубокое кресло», «широчайшая дубовая кровать» и т. п.), «летние» подробности жизни в усадьбе с ежедневными купаниями, утренним кофе, «долгими обедами с окрошкой, жареными цыплятами и малиной со сливками», послеобеденным «отдыхом по своим комнатам», чтением вслух, варкой варенья «на тенистой полянке под дубами, недалеко от дома, вправо от балкона», «чаем на другой тенистой поляне, влево», вечерними прогулками и игрой в крокет, угадывается, насколько этот дом запомнился ему, «вошел» в его мир. Все здесь ладно, основательно («с удовольствием убедился неизменности этой старой просторной комнаты» – 7, 148) и разумно устроено, все дышит благополучием, уютом, теплом и традицией. «Чудесный дом» – так передает герой свое ощущение пространства, в котором он оказался, и это ощущение продолжено восприятием сада, гармоничной природы, «всего летнего благополучия деревенской усадьбы». Однако такое «летнее благополучие» «домашнего» образа жизни как бы не вполне «принадлежит» главным героям, оно весьма относительно для них, поскольку оба они – и Мещерский, и Натали – всего лишь гости, случайно встретившиеся в этом «чудесном доме», и должны непременно разъехаться, уехать оттуда. Характерно, что сразу после объяснения Натали говорит Мещерскому: «Уезжайте завтра же... Я вернусь домой через несколько дней» (7, 162). И эта деталь, безусловно, несет важную смысловую нагрузку, символически предвеля дальнейшую судьбу героев, невозможность обретения ими своего, для них двоих, «чудесного дома». Но об этом чуть позднее. А сейчас остановимся еще на одной немаловажной детали.

Если в замысле своем художник отсылал нас к Гоголю, то созданный им текст настойчиво и прямо «напоминает» другого автора, существенно сдвигая пространственную и смысловую перспективу. В рассказе четырежды упомянут

роман Гончарова «Обрыв», который усердно читается персонажами и который затем навсегда соединяется в памяти героя с образом читающей его Натали.

Выделение «Обрыва», в данном случае как одного из субъектов интертекстуального диалога, также необходимого в обеспечении произведению смыслового объема, можно рассматривать, во-первых, как осуществленную попытку жанровой и структурной цитации: рассказ моделирует гончаровскую форму «романа в романе», при этом символически трансформируя сочинительство литературы в ее чтение. Это уже знак культуры XX в., особенно активно «перечитывающей» тексты прошлого и творящей из «перечитывания» «чужого» собственный текст. Во-вторых, роман «Обрыв» вошел в русскую литературу как попытка типологизировать многообразнейшие проявления любовного чувства, как уникальное художественное исследование типов любви. И автор «Натали» вряд ли мог «пренебречь» в самом «романном» рассказе цикла обращением к такому авторитетнейшему источнику.

Гончаров, как известно, строит свою типологию любви по психологическому и культурологическому принципам (романтическое чувство Райского к Наташе, рыцарская преданность Ватутина бабушке, пастушеская идиллия Викентьева и Марфеньки, «поединок роковой» Веры и Волохова, чувственные страсти Марины, любовь-сострадание Тушина, «дон-жуанский комплекс» поиска идеала красоты Райского и т. п.). Причем он стремится «закрепить» определенный тип любви за конкретными героями. У Бунина другие задачи. Такая обстоятельность, последовательность, детализация в разворачивании темы кажутся ему, о чем он сам упоминает в дневниках, делом «умным, крепким», но и «нестерпимо длинным», устаревшим¹⁰¹.

Он идет по пути интенсификации и усиления внутреннего драматизма отношений. Его герой Мещерский в своих «поисках любовных встреч» отдаленно напоминает Райского. Однако его стремления, безусловно, более прозаические, он далек от артистизма героя «Обрыва» и его эстетических притязаний воплотить идеал женской красоты, тот «сияющий образ», который постоянно

¹⁰¹ См.: Бунин И. А. Дневники // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 420, 504.

влечет его и заставляет работать его воображение. Между тем, познавая любовь, Мещерский оказывается отчасти в ситуации, типологически сходной с ситуацией Райского и совершенно не типической, по мнению Гачева, для русской литературы¹⁰². В таком совпадении угадывается – при всех очевидных различиях двух авторов – глубинная переключка их подходов. Мещерский, подобно герою Гончарова, захвачен тайной женского очарования, пытается разгадать тайну любви «к двум». Вспомните у Гончарова посвящение Райского женщинам: «Долго ходил я, как юродивый, между вами, с диогеновым фонарем... отыскивая в вас черты нетленной красоты для своего идеала. <...> Вдохновляясь вашей лучшей красотой, вашей неодолимой силой – женской любовью, – я слабой рукой писал женщину...»¹⁰³ И хотя в бунинском рассказе мы не найдем признаний такого рода, это очень близко общему пафосу «Темных аллей». Сравните с известным высказыванием героя из «Генриха»: «...как люблю я... вас “женны человеческие, сеть прельщения человеком”! Эта “сеть” нечто поистине неизъяснимое, божественное и дьявольское... я пишу об этом, пытаюсь выразить...» (7, 135).

Другое дело, что в позиции Райского слишком много «профессионального» интереса, артистической игры, заданности («Вы все рисуетесь в жизни и рисуете жизнь» – 3, 209), он каждый раз терпит неудачу, смотрит «со стороны» как наблюдатель. Оказывается, ему, художнику, недоступен уровень «проживания» любовных отношений «изнутри». Характерны в таком контексте странные мольбы, просьбы Райского, обращенные к Вере: «Дай, Вера, дай мне страсть... дай это счастье!...» (3, 62).

Бунин как бы «поправляет» предшественника, «помещая» Мещерского в самую глубину проживаний и переживаний любовных чувств. Его герою Бог «дал сразу две любви», да еще «прибавил» третью – щемящее чувство «страшной жалости, нежности» к женщине-полуребенку, соединяющей тему материнства и детскости. Можно сказать, что некоторая «идеальность», «книжность»,

¹⁰² См.: Гачев Г. Русский Эрос // Опыты: лит.-филос. ежегодник. М., 1990. С. 210–246.

¹⁰³ Гончаров И. А. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. М., 1981. С. 421. (В дальнейшем произведения Гончарова цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте.)

художническая приоритетность отношения к женщине у Гончарова в бунинском рассказе преобразуются в нечто иное, связанное уже не с эстетическим «донжуанским комплексом», а с мистическими глубинами и тайнами пола. Расстановку персонажей в «Натали» можно трактовать как реализованную попытку показать многообразие проявлений женского и его значение в «одной» мужской судьбе.

Такой аспект в интерпретации вечной темы характерен для всей книги в целом, но здесь, в «Натали», он представлен наиболее ярко и обобщенно. Попадая в имение дяди в общество двух очаровательных женских существ, Мещерский остро ощущает «присутствие» рядом этого женского очарования, его притягательность, тайную силу и власть. Сама топика произведения призвана «явить» «захваченность» женским, погруженность в женскую стихию. Дом и сад, согретые теплом и негой летнего солнца, расположены в непосредственной близости от воды, в речной низменности («я походил по саду, лежавшему, как и вся усадьба, в речной низменности» – 7, 154), постоянное присутствие воды не раз акцентируется в рассказе («...тепло пахло речной водой...» (7, 154); «А перед завтраком они пойдут по саду к реке, будут раздеваться в купальне, освещаемые ... сверху синевой неба, а снизу отблеском прозрачной воды» – 7, 150). Очевидно, что Бунин задействует достаточно универсальный код для обозначения женской стихии¹⁰⁴. При этом связь образов воды с женскими образами и с мифологемой женского не просто предполагается, а непосредственно выводится в текст, «самопроявляется» в ряде картин, реальных или воображаемых: «...тепло пахло речной водой... шел и опять думал с двумя противоположными чувствами о Натали и Соне, о том, что я буду купаться в той же воде, в которой только что купались они...» (7, 151). Здесь вполне ощутима мифологическая и метафорическая подоплека образов, создающая общую эротическую «ауру» произведения.

Вспомним, что в «Обрыве» также подчеркивается особая связь Веры с субстанцией воды. Однако в ее заволжских поездках, а особенно в чередовании

¹⁰⁴ См., напр.: Мифы народов мира : в 2 т. Изд. 2-е. Т. 1. М., 1987. С. 240.

внезапных исчезновений и появлений «будто со дна Волги», актуализируется, скорее, «русалочий текст», «русалочий сюжет», а не мифологема общеженского начала¹⁰⁵. Ср.: «...мучила теперь тайна: как она, пропадая куда-то на глазах у всех... потом появляется вновь, будто со дна Волги, вынырнувшей русалкой, со светлыми глазами, с печатью непроницаемости и обмана на лице...» (3, 72). Не случайно судорожная, лихорадочная «пластика» Веры, ее механические, «сомнамбулические» перемещения, выдающие «инфернальный», «нечеловеческий» характер ее страсти, так контрастируют с органической телесностью бунинских героинь. Кроме того, и Натали, и Соня, проявляющие разные качества и грани представленности женского в мужском мире, соединены общей водной символикой. И даже третья женщина, которая входит в жизнь Мещерского, – крестьянская сирота Гаша – особым образом связана в рассказе с субстанцией воды. Во-первых, она обещает Мещерскому не что иное, как утопиться вместе с его ребенком, если он вдруг задумает завести «законную» семью. Во-вторых, в само соотнесение этой героини с библейской Агарью не только спроецирована «семейная» жизнь героя, но и заложена «водная» тема: так, из библейского текста следует, что именно «у источника воды в пустыне» повелел Ангел Господень беглой служанке вернуться обратно в дом к Аврааму, где она родила ему сына, в то время как его жена Сара оказалась бездетной¹⁰⁶. Так, эта героиня, которая сама имела еще «полудетский вид», была «бесконечно мила» Мещерскому и которую он «любил носить на руках», как ребенка, очень органично соединяет тему детскости и материнства, пробуждая, открывая в герое прежде всего отцовские чувства и отцовскую нежность.

Если, сознавая достаточную условность этих операций в феноменологическом тексте, все же и дальше попытаться типологизировать героинь с точки зрения исполняемых ими ролей в мужском мире, необходимо отметить следующее.

¹⁰⁵ См. об этом: *Фаустов А. А.* Об одном неявном способе авторского подключения к традиции: «Русалочий миф» в «Обрыве» Гончарова // Проблема автора в художественной литературе : межвуз. сб. науч. трудов. Ижевск, 1993. С. 105–113.

¹⁰⁶ См.: Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 21.

Бунинские женщины объединены общей «тайной» пола. «Пол безлик, он стихийно сливает воедино все женские лики»¹⁰⁷ – отсюда общая метафорика и символика произведения, но при этом каждая героиня ведет собственную «партию», ярко означенную в тексте системой «своих» образов, деталей, примет и лейтмотивов.

Так, тема «телесного упоения», которая связана с Соней, раскрывается в рассказе не только с помощью эпизодов «жарких свиданий». Она акцентируется, например, такой деталью, как трижды упомянутая «темно-красная бархатистая роза» в ее волосах, традиционно символизирующая чувственную страсть. Такая примета, как темная «бархатистость» розы странным, но, если вдуматься, закономерным образом перекликается с «мерзкой темной бархатистостью» той летучей мыши, которая «метнулась» на Мещерского в первую ночь его приезда в усадьбу и которую он впоследствии расценил как зловещее предзнаменование будущих событий.

Любопытным в контексте наших размышлений представляется сравнение Сони с лягушкой: «Соня, откинув назад свою густоволосую голову, решительно упадет вдруг на воду... и вся, странно видная в воде голубовато-лиловым телом, косо разведет в разные стороны углы рук и ног, совсем как лягушка» (7, 150). Лягушке издавна присуща женская и брачная символика¹⁰⁸. Это обусловлено ее земноводным характером, предполагающим переход от стихии воды и обратно, выводящим непосредственно к идее плодovitости природы. Такое сравнение приобретает значимость художественной закономерности, если сопоставить его с другим, также использованным Буниным в рассказе, но уже по отношению к Натали. Я имею в виду то, что чуть позднее, встретив Натали на балу, уже после разрыва, Мещерский сравнивает ее, танцующую, с лебедем: «...она в бальной высокой прическе, в бальном белом платье и стройных золотых туфельках, кружившаяся, ... опутив глаза, положив на его плечо руку в белой перчатке до локтя с таким изгибом, который делал руку похожей на шею

¹⁰⁷ См.: Степун Ф. Иван Бунин // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1. М., 1993. С. 14.

¹⁰⁸ См. об этом: Славянская мифология. М., 1995. С. 250.

лебедя» (7, 164). Это сравнение еще более подчеркивает в героине и закрепляет за ней ореол высокой женственности, одухотворенной чистоты, приближение к которой нередко означает и приближение к смерти, может обернуться для героев «лебединой песней». Не случайно «белый» колорит Натали в этом эпизоде усилен «страшной бледностью» самого Мещерского, так поразившей торгующих шампанским курсисток и выражавшей его желание собственной смерти как страшной возможности прервать нестерпимую муку разрыва и разлуки с любимой женщиной: «...спросил в номер бутылку кавказского коньяку и стал пить чайными чашками, в надежде, что у меня разорвется сердце» (7, 165).

Тема высокой женственности, граничащей со святостью, продолжена и достигает кульминационного звучания в эпизоде свидания на панихиде по мужу Натали: «...подняв лицо, все-таки увидел ее впереди всех, в трауре со свечой в руке, озарявшей ее щеку и золотистость волос, – и уже как от иконы не мог оторвать от нее глаз» (7, 167).

Встреча с такой женщиной – всегда тайна. Мотив тайны впервые обозначен Соней, когда она иронически, но, уже предчувствуя всю глубину свершающегося на ее глазах события, пропела строчки известного романса на стихи А. К. Толстого «Средь шумного бала...» Таинственна, поразительна сама внешность Натали: невозможно привыкнуть к странному соединению в ее облике черных глаз и «золотистой яркости волос». «Черные солнца» глаз Натали, лейтмотивно подчеркиваемая в тексте «сияющая», «блестящая», «сверкающая» их чернота вновь отсылают нас к гончаровскому «Обрыву», а именно – к парадоксальной внешности его главной героини – Веры, которая не раз сравнивается в книге со «сверкающей (сияющей, мерцающей) ночью», что также подчеркивает ее загадочность, таинственность, «не-здешность». Однако тайна Веры, главным образом, связана все же с особым, «русалочьим», «инфернальным» и, в определенном смысле, «нечеловеческим» характером ее отношений с Волоховым. Замечательно, что расставшись с Марком, она расстается и со своей прежней обителью, старым графским домом и перебирается в дом к бабушке. И это в гончаровском мире знак «возвращения» к настоящей, подлинной, живой

человеческой жизни, от которой она была отторгнута, отчуждена своей тайной страстью. Тайна Натали другого рода. Она и Мещерский никогда не построят своего такого же «чудесного дома», в котором они встретились оба – только как гости – и который так напоминает малиновский рай из «Обрыва». Для Веры же, преодолевающей свою страсть, открывается вполне реальная перспектива создания в будущем счастливого семейного гнезда. Натали называет себя «тайной женой» Мещерского, говорит о том, что они соединены с ним навсегда, имея в виду, конечно, обрученность, соединенность в высшем смысле, а отнюдь не семейное благополучие в земной жизни.

Обобщая сказанное, можно предположить, что она воплощает в рассказе высший аспект женского, непосредственно, интимно связанный с душой героя-мужчины, нечто вроде «Анимы» в юнговском смысле. Встреча с такой женщиной открывает герою не просто духовное начало в любви (рассказ традиционно интерпретируется как реализующий идею противопоставленности телесного и духовного начал в любви), но *полноту воплощенности женского* в единстве разных его ипостасей: девочки, женщины, святой, смерти. Не случайно в рассказе подчеркивается и детскость Натали («казалась чуть не подростком» (7, 152); «...вы еще немного выросли. – Да, я все еще расту» – 7, 168–169), и ее женское очарование («вся она была уже в полном расцвете молодой женской красоты» (7, 168); «такая высокая и такая страшная в своей уже женатой красоте» – 7, 172), и высокая одухотворенность («иноческая стройность ее черного платья, делавшего ее особенно непорочной!» (7, 167); «Мне казалось, что святой стала та свеча у твоего лица» – 7, 172).

Отсюда и такая особенность образа, как его цветовая «прописанность», «проработанность». На самом деле, в отличие от «одноцветных» Сони и Гаши, у Натали почти в каждой сцене свой, особый «цветовой» колорит, определяемый в первую очередь, конечно, цветом ее одежды. Оранжевая распашонка первой мимолетной встречи как знак радости, дерзости, юного вызова сменяется нарядным и женственным зеленым платьем, подчеркивающим ее красоту («До чего удивительно это зеленое при ваших глазах и волосах!» – 7, 157) и

«проявляющим» в тексте момент кристаллизации чувства, уже захватившего героев. Затем – на балу – Натали в белом платье и белых перчатках. «Белый» в данном случае и знак чистоты, и знак особой «выключенности» героини из реальности, ее «нездешности». «Белый цвет, часто считающийся не-цветом... представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что отсюда до нас не доносятся никакие звуки», – писал В. Кандинский¹⁰⁹. И далее: «белый цвет действует... как великое безмолвие. Внутренне оно звучит как незвучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы... Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято»¹¹⁰. И, казалось бы, противореча «донадательной» логике белого, в следующем эпизоде автор одевает героиню в траур. Однако полную безнадежность цвета смерти разрушает здесь свет от свечи в ее руке, «озарявший ее щеку и золотистость волос». Именно этот свет дает надежду на встречу и «продолжение» жизни.

Завершающим цветовым аккордом становится зеленый: «Вся она была уже в полном расцвете молодой женской красоты, стройная, скромно нарядная, в платье из зеленой чесучи» (7, 168). И это очень понятно, если соотнести внутреннюю логику текста с семантикой цвета. Зеленый, как уже упоминалось, ярко дуалистичен, он знаменует расцвет и полноту земной жизни и одновременно связан с тленом и смертью. Этот цвет очевиднее других призван обозначить сопряженность любви и смерти в мире.

Итак, Натали, являя собой для героя всю полноту женского и женственности, помогает ему понять, в конечном итоге, и смысл любви. Этот смысл прямо прочитывается в некоторых репликах Мещерского, который, например, в финальном объяснении говорит: «Нигде в мире нет тебе подобной» (7, 171), а далее, отвечая на вопрос Натали, забывал ли он ее, продолжает: «Забывал толь-

¹⁰⁹ Кандинский В. О духовном в искусстве // Психология цвета : сб. М.; Киев, 1996. С. 250.

¹¹⁰ Там же. С. 200.

ко так, как забываешь, что живешь, дышишь» (7, 171). В этих словах – осознанное понимание единственности для себя именно этого человека, того, что «стихии безликого пола в душе человека противостоит любовь, такой же пол, но пол исповедующий великое значение личности для всех отношений между людьми»¹¹¹. А кроме того, здесь содержится признание «за другими того безусловного центрального значения, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самих себе»¹¹². Можно и дальше процитировать известную работу В. Соловьева, пафос и основной смысл которой удивительно «совпали» с направленностью бунинского рассказа: «Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни»¹¹³. Не такое ли «перенесение» и «перестановку» переживает герой, когда после разрыва ощущает свою жизнь конченной, погибшей, разорвавшейся? А финальное свидание как раз замечательно тем, что достигается восстановление целостности, полноты его человеческого бытия. Каждый из героев переживает свою любовь «как высшее проявление индивидуальной жизни, находящей в соединении с другим существом свою собственную бесконечность»¹¹⁴. Эффект преодоленного времени, достижения общего пространства «вечной встречи», соединения навсегда («И вот ты опять со мной и уже навсегда» – 7, 172) создается, в том числе и коротеньким монологом Мещерского, предшествующим констатации трагической развязки – сообщению о факте смерти героини. Этот монолог, соседствуя с репликой Натали («Да, да...»), по существу, вбирает всю их «историю», но как бы вновь восстановленную, явленную несколькими яркими, живописно и пластически завершенными картинами, в которых исключается все неважное и второстепенное и которые, действительно, навсегда вошли в жизненный мир героя и не подвластны времени: «Ах, эта твоя оранжевая распашонка и вся ты, еще почти девочка, мелькнувшая мне то утро... Потом твоя рука в рукаве малороссийской сорочки. Потом наклон головы, когда ты читала “Обрыв”. <...> А потом

¹¹¹ Степун Ф. Указ. соч. С. 14.

¹¹² Соловьев В. Смысл любви // В. Соловьев. Смысл любви: избр. произведения. М., 1991. С. 143.

¹¹³ Там же. С. 143.

¹¹⁴ Там же. С. 169.

ты на балу. <...> Потом ты со свечой в руке, твой траур и твоя непорочность в нем» (7, 172). «Память дает суть прошлого»¹¹⁵, а «любовь до гроба», которую суждено пережить героям, приближает их к пониманию трагической сущности жизни.

Смерть Натали – горькая закономерность: такая любовь не может жить в этом мире, поскольку, прибегнем вновь к В. Соловьеву, «в основе нашего мира есть бытие в состоянии распада, бытие раздробленное на исключаящие друг друга части и моменты. Вот какую глубокую почву... должны мы принять для того рокового разделения существ, в котором все бедствия и нашей личной жизни»¹¹⁶. Два любящих человека вряд ли могут победить «двойную непроницаемость» вещественного бытия, но могут уже противостоять «непроницаемости во времени», преобразуя самые яркие моменты прошлого в подлинность живого настоящего. Поэтому, несмотря на такой финал, пафос рассказа можно считать трагически-утверждающим.

Заметим также, что несмотря на представленные в тексте размышления Мещерского, «Натали» вряд ли следует относить к кругу произведений, в которых героем владеют сразу «две любви» – таких, в частности, как «Идиот», «Дьявол» и т. п.¹¹⁷ Это, скорее, рассказ в общем о традиционных вариантах представленности женского, женщин в мужском мире и о редком счастье единственной встречи, о подлинной любви. Позволим себе еще раз напомнить о сравнении Сони с лягушкой, поскольку лягушка, кроме мифологического значения женской природности (утробности), плодovitости, связана еще и с семантикой (символикой) предвосхищения и трансформации. Возможно, в этом сравнении скрыт намек и такого содержания. Поэтому более органичным для «Натали» представляется контекст «Обрыва», нежели упомянутых здесь произведений Толстого и Достоевского. Однако толстовская тема все же имплицирована в текст. Я имею в виду прежде всего толстовские имена главных героинь. Любопытно, что и Гаша – также косвенно напоминает о Толстом. Так, в «Осво-

¹¹⁵ Мальцев Ю. Указ. соч. С. 304.

¹¹⁶ Соловьев В. Указ. соч. С. 175.

¹¹⁷ См. об этом: Жолковский А. К. Указ. соч. С. 103–121.

бождении Толстого» Бунин приводит покаянные признания классика о своих любовных «преступлениях»: «Второе – это преступление, которое я совершил с горничной Гашей, жившей в доме моей тетки. Она была невинна, я ее соблазнил, ее прогнали она погибла» (как Катюша Маслова в «Воскресении», – поясняет Бунин – 9, 109). Случайны ли подобные совпадения?

Думается, наделяя героинь такими знакомыми именами и используя их в «обратной проекции», Бунин пытается пересмотреть отстаиваемые Толстым критерии «естественного» поведения в любви, а также безусловность «семейного» ее осуществления. В самом деле, любовь к Натали открывает герою его «собственную бесконечность», но он не может жить в условиях распавшегося, раздробленного бытия. И художник, называя героиню именем с «природной» семантикой (Наталя – «природная», «родная»), как будто утверждает естественность, «природность» потребности человеческой души именно в такой встрече, в такой любви, несмотря на весь трагизм ее кажущейся неосуществленности. Непременное «лунное сопровождение» объяснений Мещерского и Натали также отчасти отсылает нас к толстовской теме «свиданий при луне» (первая встреча Наташи и Андрея, объяснение Николая Ростова с Соней). Однако, если в мире Толстого «яркий свет луны», искажая реальность до неузнаваемости, является знаком «отступления» от предначертанного героям истинного соединения, то для Бунина символика лунного света несет в себе неизбывный трагизм любви подлинной. Не случайно в свиданиях с Соней, в том числе и ночных, тема «луны» отсутствует. (Заметим в скобках, что в данном случае через Толстого писатель подключается к более широкому диалогу с литературной и общекультурной традицией, накопившей солидный «багаж» трактовок мифологемы лунного света.) Глобальная для Бунина тема трагической сопряженности любви и смерти введена уже фамилией героя – Мещерский, ассоциативно отсылающей нас к державинским стихам о скоротечности любви и самой жизни «На смерть Мещерского»¹¹⁸, и его именем – Виталий, несущем в себе, напротив, семантику жизни, жизненности.

¹¹⁸ Цит. по: *Бабореко А. К. Примечания // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. С. 618–619.*

Что касается Гаши, то за этим именем, вероятно, скрыта сложная содержательная аллюзия, выводящая через факты биографии Толстого к его последнему роману. Толстовская разработка сюжета о «соблазненной и покинутой» трансформируется в бунинском тексте в «обычный» и частый вариант устроения «семейного счастья». Показательно искреннее, иронически горькое и одновременно теплое признание, когда Мещерский думает о Гаши: «Вот и все, что осталось мне в жизни» (7, 167). В общем, не так уж и мало.

Рассказ имеет безошибочно узнаваемый финал. Узнаваемость обеспечивается не только характерной для цикла повторяемостью, но и памятью трагических развязок тургеневских произведений с постоянно «присутствующим» в них мотивом властно вторгающихся в людские судьбы роковых сил. Так по этому поводу писала в мае 1944 г. Тэффи: «Впечатление от книги: она очень серьезная, значительная, мрачная вся от первого до последнего слова. Трагически безысходная. Один только рассказ чуть-чуть пронизан лирикой любви и конец у него тургеневский. Героиня умирает от родов. Подходя к концу рассказа, я думала: “Куда Бунин ее денет?”. Но таким героиням заранее предначертан тургеневский конец»¹¹⁹.

Однако, используя «тургеневский конец», Бунин не пытается «гармонизировать» трагическую развязку с помощью лирических эпилогов о вечной и бесконечной жизни, как это делал его предшественник. Его герой противостоит кажущейся бессмысленности и жестокости миропорядка иначе: пережив внезапную кончину «тайной жены» и «подруги вечной», он отнимает ее у смерти творчеством и памятью, в том числе и памятью сугубо «литературной».

В рассказе «Чистый понедельник» Бунин разрабатывает в целом не характерную для него тему ухода от мира, религиозного служения героини. Очевидно, что образ женщины, захваченной религиозным чувством, волновал художника, несмотря на, казалось бы, «малую» представленность его в творчестве. Достаточно вспомнить миниатюру «Пост» с ее незабываемой героиней, которая для повествователя как живое прикосновение к какой-то совершенно

¹¹⁹ Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. С. 618–619.

особой, волнующей тайне и красоте: «Там, у большого священника, стоит девушка... Она бледна, свежа и так чиста, как бывают только говеющие девушки, едва вышедшие из отроческого возраста. Ее серо-голубое платье приняло от блеска свечей зеленоватый, лунный тон. <...> От каких грехов очищается она постом, стояниями, своей бледностью? Что за чувства у меня к ней? Дочь она мне? Невеста?» (4, 417–418).

Похожим чувством окрашена эпизодическая встреча Арсеньева с молоденькой монахиней: «Я шел по черной слободе, ... к женскому монастырю, ... а из его ворот выходила молоденькая монашка в грубых башмаках, в грубых черных одеждах, но такой тонкой, чистой, древнерусской иконописной красоты, что я, пораженный, даже остановился...» (7, 91). Без сомнения, очень яркий и запоминающийся своей пластической и живописной выразительностью образ, построенный на визуальном контрасте грубых одежд и высокой одухотворенной красоты внешнего облика.

В «Чистом понедельник» эта тема и этот образ развернуты в сюжете жизни героя-повествователя, имеющем особое значение еще и потому, что здесь проясняется значение религиозного, в частности, христианского компонента в творчестве художника. Тем более что в некоторых работах именно этот рассказ трактуется как довод «в пользу» православия Бунина¹²⁰.

А между тем известно, как категорично и жестко трактовал бунинское творчество с христианской точки зрения Иван Ильин. Он называл его безрелигиозным, безблагодатным, а в героях Бунина видел лишь «человека до духа и вне духа, который индивидуален только в биологическом смысле»¹²¹, «его земной состав имеет свою земную “кривую”; но духовной судьбы и духовного творчества он не имеет»¹²².

Нельзя сказать, что такие суждения при всей их тенденциозности и заданности лишены абсолютных оснований. Бунин, действительно, в отличие от

¹²⁰ См.: Сатарова Л. Г. Тема покаяния в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин и русская культура XIX–XX веков : тез. Междунар. науч. конф. Воронеж, 1995. С. 18–21 и др.

¹²¹ См.: Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. С. 74.

¹²² Там же.

таких «православиецентристских» художников, как Шмелев и Зайцев, во-первых, по его признанию, не придерживался «никакой ортодоксальной религии», а во-вторых, настороженно относился к собственно религиозной проблематике в художественном творчестве. Отчасти поэтому и раздражал его так Достоевский¹²³. Тем важнее и поучительнее рассмотрение произведений, не согласующихся с общей тенденцией. К такого рода немногим вещам в прозе и относится «Чистый понедельник», который, с целью наблюдения за движением авторской мысли, органичнее, на мой взгляд, рассматривать в сопоставлении с рассказом «Аглая». Эти два произведения объединены сходной фабульной ситуацией и разделены почти тридцатью годами, перевернувшими жизнь многих, в том числе и самого Бунина. Рассказ «Аглая» опубликован в 1916 г., «Чистый понедельник» – в 1945-м.

Интересно, что оба рассказа Бунин выделял, считал лучшими, придавал им особое значение. По воспоминаниям В. Н. Муромцевой-Буниной, только об одном рассказе цикла «Темные аллеи» художник написал в одну из бессонных ночей: «Благодарю Бога, что дал мне возможность написать “Чистый понедельник”»¹²⁴. Об «Аглае» отзывался так: «Вот, видят во мне только того, кто написал “Деревню”! А ведь и это я! И это во мне есть!.. Оттого, что “Деревня” – роман, все возопили! А в “Аглае” прелести и не заметили! Как обидно умирать, когда все, что душа несла, выполняла, – никем не понято, не оценено по настоящему»¹²⁵.

В центре «Аглаи» – судьба девушки-крестьянки, избравшей путь религиозного подвижничества. Причем это путь не юродства, а пострига и схимы. Рассказ создавался с явной ориентацией на житийную традицию. История Аглаи (в миру Анны) дается в соответствии с некоторыми канонами житийного жанра: рассказ начинается со сведений о родителях героини и ее детстве, завершается описанием ее кончины; сюжет организуется рядом характерных для этого жанра мотивов: необычности Анны-Аглаи, вещих снов, открывающих ей

¹²³ См.: *Туниманов В. А.* Указ. соч. С. 55–80 ; *Бахрах А.* Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. М., 2006. С. 17–199 и др.

¹²⁴ *Бунин И. А.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 5. С. 623.

¹²⁵ *Кузнецова Г. Н.* Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. С. 205.

перспективы дальнейшей жизни; предзнаменования смерти (причем Аглая узнает точное время своей кончины) и т. п. В произведении щедро используются материалы, цитаты из книг религиозного содержания, где речь идет о первохристианах-мучениках, а также о «русских угодниках», «духовных пращурах» героини. Писателю было важно воссоздать атмосферу очарованности такой литературой, что достигалось не только цитированием и ссылками, но и использованием особого образного ряда, ритмом и звукописью: «В черной лесной избе звучали тогда чарующие слух слова: “В стране Каппадокийской, в царствование благочестивого византийского императора Льва Великого...”» (4, 363). Само повествование как бы несет в себе черты замороженного состояния персонажей.

Характерна повествовательная структура рассказа: звучат голоса нескольких рассказчиков: безличного повествователя, Катерины, отца Родиона и совершенно замечательной личности – странника, завязавшего платком глаза, чтобы «сократить немного свое телесное зрение». Однако все эти голоса, воскрешаемые автором с целью напомнить, что «в народной памяти осталось», так же, как, впрочем, и обращение к житийной традиции, – корректируются субъективной творческой волей, подчиняются интонации, ритму, образному ряду, заданным авторской интенцией. Художник ведет игру в объективного автора, но при этом сознательно доводит до читателя сигналы своего отношения и своих оценок. Художественное пространство рассказа организуется темой леса: эта тема заявлена в самом начале и лейтмотивно проведена через все повествование. Так, Аглая родилась и выросла в «черной лесной избе», «в лесной деревне», «в той лесной стороне» и «том лесном крае», где весной ягода поспевала «в лесах несметная, травы были по пояс» (4, 366), а зимой «снегом леса» заваливало. Узнавшая от сестры о подвигах страстотерпцев, «по дремучим лесам» обитавших, благословленная отцом Родионом, пошедшим «по стопам зиждителей монастырей лесных» (4, 365) и спасавшимся уже в «наших лесах» в «лесной хижине», ушла в монастырь, стены которого также «сквозь лес глядят» (4, 367). Такое настойчивое акцентирование темы можно трактовать в несколь-

ких аспектах. Это, безусловно, стремление живописно и достоверно представить пейзаж северной, заповедной Руси. Отсюда фактурная выписанность и выпуклость деталей: сосны, «сосновые кресты», «суглинистые бугры», «неродимая земля», «бревенчатая церковка, крытая почерневшими деревянными чешуйками» (4, 362) и т. п. Кроме того, актуализируется мотив «культурной» памяти: герои оказываются совершенно конкретно, органично включенными в тот комплекс национальных традиций и типа поведения, при котором мифологическая оппозиция *дом – лес* разрешалась путем выработки иной поведенческой модели – «спасение в лесах». «Наши леса», с которыми связаны судьбы Аглаи, Катерины, отца Родиона, странника, «проецируются» автором в «дремучие леса» прошлого, в «повесть о том, как ушла Русь из Киева в леса и болота непроходимые...» (4, 364). («Повесть» – в данном случае не только метафора, но и сознательная отсылка к жанровой традиции и принципам построения произведения.) Это, в частности, повесть о «русских угодниках», которая «свернута» в тексте в блистательное «перечисление русских святых», столь высоко ценимое самим писателем¹²⁶. Яркое и выполненное одновременно со сдержанным бунинским аристократизмом, оно, с одной стороны, фабульно и темпорально замыкает историю Аглаи, включая ее в ряд предшествующих, а с другой – ограничивает интертекстуальное пространство рассказа четкими социокультурными рамками и определенными традициями национальной жизни. Отсылка именно к этим традициям «присутствует» и в рассказах о батюшке Родионе, который «пошел по стопам подражавших не Исаакию, а Сергию Радонежскому», «по стопам зиждителей монастырей лесных» (4, 365). Любопытно, что в истории отца Родиона контаминируются аллюзии из жизни двух великих подвижников: упомянутого в рассказе Сергия Радонежского, а также неупомянутого Серафима Саровского. Подобно последнему, основавшему Дивеевский женский монастырь и избравшему в качестве одного из видов «духовного делания» (надо сказать, чрезвычайно трудного, сопровождающегося очерняющими облик свя-

¹²⁶ См.: Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад.

того слухами) «отеческое святое попечение» о послушницах и монахинях¹²⁷, отец Родион также становится наставником обитательниц женского монастыря. Он, как и его предшественник, за свои подвиги «удостоился ... лицезрения самой царицы небесной» (4, 365–366).

Кроме того, культурологическая семантика «лесной темы» догружается символическим и мифологическим содержанием. Мифологема леса, знаменующая изобилие растительной жизни, традиционно связана с символикой земли и земного, с представлениями о бессознательной преданности земному началу бытия¹²⁸. В финале этот скрытый мифологический подтекст выведен на уровень текста, заостряя внутреннюю конфликтность «лесного сюжета». Аглая, пополнившая ряды подвижников, «темное, земное презревших ради небесного» (хотя, по словам странника, «нелегко было ей такой подвиг поднять – с землей-то... навсегда расстаться» – 4, 368), уходит из жизни со словами языческого заклинания, которое читали, «припадая челом к земле», «за вечерней под Троицу, под языческий русальный день»: «И тебе, мать-земля, согрешила есмь душой и телом – простишь ли меня?» (4, 369). Плен и очарование земного, как мы видим, так и не преодолены. Наследуя и реализуя поведенческую модель – «спасение в лесах», Аглая между тем сама оказалась «в сумрачном лесу» нереализованных стремлений, тайных желаний и предпочтений. Заблудшая душа, не знающая себя, своего действительного положения и предназначения, она в глазах автора выглядит жертвой традиции. Ее путь представляется ему гибельным и бесперспективным: это замкнувшийся круг. Такая трактовка «закреплена» как лексически (см., например, символические образы: «змея ... обвилась круг ее босой ноги» или «гроб – круглый, дубовый»), так и четкой кольцевой композицией: мотивом гроба, похорон рассказ начинается и заканчивается.

Впрочем, тема смерти не только замыкает «круг» повествования, она неизменно «присутствует» в тексте на протяжении всего рассказа. Так, история Аглаи последовательно ведется «под знаком смерти». Вступление девочки Ан-

¹²⁷ См.: Святой преподобный Серафим Саровский чудотворец. Его жизнь и подвиги, с приложением наставления для монашествующих. Одесса, 1903.

¹²⁸ См.: Керлот Х. Э. Словарь символов: Мифология. Магия. Психоанализ. М., 1994. С. 289.

ны в жизнь уже отравлено ее дыханием. Характерно, что смерть родителей не вызывает у нее «ни страха, ни жалости», но она «навсегда запомнила тот ни на что не похожий, для живых чужой и тяжкий дух» (4, 361) ее, запомнила «холод великопостной оттепели, что напустили в избу мужики, выносившие гробы...» (4, 361). Потом было посещение погоста, где «под соснами торчат сосновые кресты», первый вещий сон, являющийся в интерпретации сестры знаком ранней кончины Анны, был испуг, окрасивший ее лицо долго державшимся «смертным цветом». И, наконец, сама ранняя кончина Анны-Аглаи, рассказ о которой художник не случайно «доверяет» человеку, наделенному зрением «редкостным и проницательным».

Повествование о пребывании Аглаи в обители, о ее «великом смирении», о подвиге «неглядения на мир земной», казалось бы, должно подвести читателя к мысли о потребности и необходимости обретения святости как высшей красоты (само имя Аглая в переводе с греческого означает «блестящая, блистающая»). Между тем рассказ завершается очень своеобразно. Приводится жутковатое и, как признавался сам Бунин, «жестокое и страшное утешение отца Родиона, что истлеют у Аглаи только уста»¹²⁹. Эта деталь – «истлевшие уста» – черта, безусловно, новой эстетики, «модерности»¹³⁰ бунинского стиля, важна для художника как знак побеждающей красоту смерти. При этом писатель совершенно «забывает» о традиционном для житий моменте «чуда». Смертный отпечаток, окрашивающий, как мы видим, все события рассказа, усилен здесь еще и особым «цветовым сюжетом», образованным, в основном динамикой двух цветов. Пространственная доминанта рассказа («лес») уже включает в себе опосредованную передачу первого – главного цвета. При этом, косвенно «присутствуя», в многочисленных вариациях «лесной» темы, символизируя жизнь и произрастание, в прямой своей передаче зеленый цвет обретает совсем иные черты, противоположное значение. С одной стороны, он, если можно так сказать, «опускается», уходит за «земную» границу, становясь знаком мистиче-

¹²⁹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. С. 205.

¹³⁰ Это выражение Бунина Ю. Мальцев использует как характеристику его стиля в главе «Модерность», см.: Мальцев Ю. Указ. соч. С. 100–151.

ского, а именно – дьявольского и зловещего. Вспомним, например, эпизод, когда «большая блестящая змея с изумрудной головой обвилась круг» босой ноги Аглаи, трактуемый как знамение. С другой – в финале зеленый цвет прямо связывается с образом смерти и тлена: зеленая шапочка на голове покойной, зеленая «длинная могилка» Аглаи дополняются цветом ее истлевших уст. В данном случае мы имеем дело не только с цветовым дуализмом, выражающим вечную антитезу – оборачиваемость жизни и смерти, но с преодолением, «поглощением» одного значения другим. Подобная развязка «зеленого сюжета» дублируется динамикой и смысловой наполненностью белого цвета, второго по значению в рассказе. Характерно, что белый цвет в «Аглае» совершенно лишен семантики святости. Он, во-первых, символизирует «некраску», т. е. то, что предшествует слову, началу, яркому многоцветию мира. Отсюда весьма показательна смысловая перекличка деталей – «беленького личика» героини, так и оставшейся, по мнению автора, в преддверии настоящей жизни, и «белого платка», которым странник-оригинал завязал свои «жадные да острые» глаза, чтобы «сократить» свое «редкостное и пронзительное» «телесное зрение». Во-вторых, это цвет холода и смерти. В диковинном «снежном» сне Аглаи, в котором она летела «по белому полю» под «слепящим ледяным солнцем» за горностаем, белым царским зверьком, белый цвет уже таит в своей непостижимой немоте и невысказанности какую-то страшную угрозу. А в самом «лесном» и ярком цветовом эпизоде рассказа он не только вплотную «придвинут» к зеленому, обернувшемуся «изумрудной головой» дьявольского искушения, но и прямо назван «смертным цветом».

Следовательно, в рассказе, который, по выражению М. Горького, Бунин написал «удивительно четко», «точно старый мастер икону», художник достаточно определенно прочертил и собственное отношение к религиозному служению героини. Это отношение, отчасти поясненное им самим в дневнике 1915 г. «как сложное и неприятное, болезненное»¹³¹ показывает в конечном итоге невозможность для Бунина 1916 г. понять и принять органичность и

¹³¹ Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 355.

оправданность такого пути. Отсюда – черты вырождения во внешности Аглаи («не в меру высокая, тонкая и долгорукая», «отменно долгая»), а также полное «небрежение» ее личностью, внутренними побуждениями. Духовного выбора как проявления свободы в рассказе нет: Аглая, по существу, «в плену» чужих решений и своего фаталистического мироотношения. Феномен Аглаи можно, вероятно, рассмотреть и объяснить в контексте размышлений писателя в этот период о чертах «иллюзорности», неадекватности восприятия мира, присущих русскому человеку (ср.: «Суходол»), корнящихся в его эмоциональной избыточности и неспособности к самоанализу. Случайна ли в таком контексте игра имен: Аглая в миру носила имя Анна, что в переводе «благодать»? Не является ли это для автора еще одной возможностью подчеркнуть, что, отрекаясь от своего земного, «благодатного» имени, героиня вступает на путь вовсе не обретения благодати, а, напротив, рабского подчинения закону фатально наследуемых традиций.

«Чистый понедельник» явно контрастирует с «Аглаей». Здесь изображена иная культурная среда: очень близкая Бунину и хорошо ему знакомая. Рассказ содержит массу конкретного историко-литературного материала, насыщен деталями и подробностями московского быта. Л. К. Долгополов, предложивший одну из интерпретаций рассказа, отмечал его символическую насыщенность и значительность, скрытую за несложной фабулой¹³².

Повествование, в отличие от «Аглаи», отдано личному повествователю, исповедальный тон которого исключает игру в объективность, исполнен личной боли и драматизма. В таком «перевоплощении» автора уже важный смысловой нюанс: субъективность становится залогом особой психологической достоверности. Героиня без имени живет в пространстве, густо «населенном» реальными лицами – писателями, артистами, деятелями культуры – и ограниченном совершенно конкретными хронологическими рамками. Это Москва эпохи модерна, рубежа, странный в своей раздвоенности город, сочетающий в себе «запад» и «восток», «играющий» ликами двух культурных укладов, устремлен-

¹³² См.: Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. С. 319.

ный одновременно в допетровскую Русь и катастрофическое завтра. Город, блистательно продолженный личностью самой героини, завораживающей совмещенностью в ней несовместимых черт и качеств, жизненных привычек и особенностей характера. Если Аглая поверяет собственную судьбу жестко определенными поведенческими стереотипами, сложившимися в простонародной среде, то героиня «Чистого понедельника» пребывает в «сумеречной» атмосфере зыбких ориентиров, ведет, на первый взгляд, жизнь, характерную для представительницы состоятельного интеллигентского слоя, с ее утонченным эротизмом, причудами и обязательным «потреблением» разнообразной интеллектуальной и культурной «продукции». Однако она не просто представляет иную, чем Аглая, культурную и бытовую среду. По своим психологическим качествам героиня «Чистого понедельника», в отличие от Аглаи, оправданно претендует на лидерство. Можно сказать, что в любовном сюжете Бунин по-своему использует схему отношений героев тургеневского «Дворянского гнезда», акцентируя, как и его предшественник, ведущую роль героини.

Подобно Лизе, она обладает большей внутренней значительностью, живет в своем собственном мире, в который герой допущен лишь отчасти. Аглаю «ведут» по ее пути другие, героиня «Чистого понедельника» выбирает свой путь сама. Вообще при всей ее страстности, непредсказуемости, странности поведения очень силен и значителен именно сознательный элемент. Правда, внутренняя работа, подготовившая ее выбор, в основном скрыта от героя (и от читателя). Однако, «уходя» в подтекст, она придает героине особое обаяние и значительность.

Но вернемся вновь к «тургеневскому сюжету» «Чистого понедельника». Сопоставим для примера начала и концовки того и другого произведений.

Тургенев:

«Весенний светлый день клонился к вечеру...» (7, 82) (далее короткая пейзажная зарисовка и знакомство с героями).

Финалы:

Бунин:

«Темнел московский серый зимний день...» (следует городской пейзаж и далее – рассказ героя).

Роман Тургенева завершается послесловием к эпилогу, в котором автор рассказывает о последней встрече Лаврецкого с Лизой в отдаленном монастыре: «Говорят, Лаврецкий посетил тот отдаленный монастырь, куда скрылась Лиза, — увидел ее. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смирненной походкой монахини — и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» (7, 294).

Форма личного повествования становится для Бунина одним из средств переосмысления, пересоздания реальности.

Особым образом «присутствует» в рассказе и «больная» тургеневская тема — суетности стремлений человека к счастью, невозможности его достижения, она даже непосредственно «явлена» в свернутом виде в одном из диалогов персонажей. В нем Бунин предельно сближает позицию своего героя с точкой зрения Лаврецкого, которую тот высказывает в разговоре с Лизой. Для них счастье и взаимная любовь — это одно, и они полны надежд на счастье:

Тургенев:

«— Слушайте вашего сердца, —

У Бунина рассказ завершается тоже последней встречей героев, но встречей случайной, случайность символична и значима. Герой встречает возлюбленную в церкви Мариинской обители среди идущих мимо «инокинь и сестер» — в белых одеждах: «Я почему-то очень внимательно смотрел на них. И вот одна из идущих посередине вдруг подняла голову, крытую белым платом, загородив свечку рукой, устремила взгляд темных глаз в темноту, будто как раз на меня... Что она могла видеть в темноте, как могла она почувствовать мое присутствие? Я повернулся и тихо вышел из ворот» (5, 471).

Бунин:

«— Кто же знает, что такое лю-

перебил ее Лаврецкий... Не отнимайте у себя лучшего, единственного счастья на земле.

– Мне кажется, Федор Иванович, – произнесла, понизив голос, Лиза (когда она не соглашалась с собеседником, она всегда понижала голос...), – счастье на земле зависит не от нас» (7, 221).

Конечно, бунинская героиня имеет все же больше сходства с тургеневскими «инфернальницами», чем с Лизой: в ее облике и поведении доминирует тема восточного, рокового, стихийно-непредсказуемого. Но случайно ли герой вспоминает, что в прощенное воскресенье глаза ее были «ласковы и тихи», говорила она с «тихим светом в глазах»? Невольно вспоминаешь «глубокий блеск и какую-то тайную ласковость» глаз Лизы Калитиной. Даже в том, что на протяжении всего любовного романа героиня Бунина разучивает начало «Лунной сонаты», обнаруживаются неожиданные переключки с Тургеневым: Лиза дважды играет бетховенскую сонату (правда, в четыре руки, с Паншиным), но только первую часть, вторая часть, как замечает повествователь, «совсем не пошла» (обе героини не очень-то преуспели в музыкальных занятиях).

Сопоставление открывает любопытный диалог эпизодов в церкви, когда мужик, вызвавший сочувствие у Лаврецкого, и бунинский герой – личный повествователь, которого пожалела «несчастнейшая старушонка», как бы «меняются местами».

Тургенев:

«Мужик с густой бородой и угрюмым лицом... вошел в церковь, разом стал на оба колена и тотчас же принялся поспешно креститься... Такое горькое горе сказывалось в его лице, во всех его движениях, что Лаврецкий

бось?

– Я, я знаю! – воскликнул я. – И буду ждать, когда и вы узнаете, что такое любовь, счастье!

– Счастье, счастье... “Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытащишь – ничего нету”» (5, 463).

Бунин:

«Дошел до Иверской, внутренность которой горячо пылала и сияла целыми кострами свечей, стал в толпе старух и нищих на растоптанный снег на колени, снял шапку... Кто-то потрогал меня за плечо – я посмотрел: ка-

решился подойти к нему и спросить его, что с ним» (7, 281).

кая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня, морщась от жалостных слез:

– Ох, не убивайся, не убивайся так! Грех, грех!» (5, 470).

Для Тургенева важно в этой сцене снять, разрядить трагическую коллизию конкретной судьбы, соотнося ее с несчастьями других. Они – эти несчастья других – призваны раскрыть герою ту закономерность, о которой знает автор (и знает его героиня – Лиза) и к пониманию которой должен прийти в конце концов сам герой. Можно сказать, что и этот эпизод, и произведение в целом построены на конфликте знания («владения знанием») и наивности, незнания, непонимания. Это знание, по существу, не оставляло надежд на счастье. Поэтому то вспыхнувшая любовь, связанные с ней надежды воспринимаются Лизой как отступление от этого знания своего долга, своего пути. Во время своего последнего разговора на вопрос Лаврецкого: «Ну, а вы – в чем же ваш долг состоит?» – Лиза отвечает: «Про это я знаю» (7, 273). И дальше в объяснении с Марфой Тимофеевной звучит тот же мотив: «Такой урок не даром... Счастье ко мне не шло, даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило. Я все знаю, и свои грехи, и чужие... Я знаю все» (7, 285–286). Позиция «трагического знания» реализована в самой художественной структуре романа, опирающейся на трагедийную фабулу, о чем писал в своих работах В. Маркович¹³³, а также в том, что символика в рамках основного сюжета не играет существенной роли: «глубина содержания образов целиком в тексте, а не за ним»¹³⁴.

В художественном мире Бунина – доминанты иные. Именно подтекст и символика играют в рассказе огромную, если не первостепенную роль. Достаточно вспомнить, что сам «Чистый понедельник» как временной промежуток, давший название рассказу и являющийся рубежом в жизни персонажей, фактически также «уходит» за пределы текста, символизируя при этом, может быть, то самое главное, что остается для героя не вполне понятным и только угадыва-

¹³³ См.: Маркович В. М. Между эпосом и трагедией: (о художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 49–76.

¹³⁴ Там же. С. 72.

ется, предчувствуется, предполагается им. Вообще, все произведение строится на странном контрасте подчеркнуто варьируемого мотива незнания, непонимания, отсутствия видимых причинно-следственных связей и жесткой определенности сознательного выбора героини, продиктованного каким-то особым ее знанием. Слова «не знаю», «не понимаю», «зачем-то», «почему-то» становятся для рассказа ключевыми: «Чем все должно кончиться, я не знал и старался не думать» (7, 238); «она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с нею отношения» (7, 238); «Она зачем-то училась на курсах... Я как-то спросил: “Зачем?”. Она пожала плечом: “А зачем все делается на свете? Разве мы понимаем что-нибудь в наших поступках?”» (7, 238–239). Или такой весьма знаменательный диалог:

«— Откуда вы это знаете? Рипиды, трикирии!..

— Это вы меня не знаете.

— Не знал, что вы так религиозны.

— Это не религиозность. Я не знаю что...» (7, 244).

И в финале: «Мне почему-то захотелось непременно войти туда (в церковь. — *Н. П.*)» (7, 251); «...Уж не знаю, кто были они и куда шли» (7, 251); «Я почему-то очень внимательно смотрел на них» (7, 251).

Наряду, казалось бы, с фатальным «незнанием» и «непониманием» — удивительная собранность и сосредоточенность героини в Прощеное воскресенье как знак созревшего и уже принятого ею решения. Она внутренне спокойна, она как будто знает все, что будет дальше. Ее грех общенационального свойства, поскольку проистекает из глубинной и максималистской потребности русского человека в духовном подвиге, который немислим для него без падения: очищение может быть достигнуто только преодолением тягчайшего греха, оплачено жертвой и страданием, а иначе оно неподлинно и несостоятельно. В поступке героини «Чистого понедельника» есть что-то от кенотической жертвенности, приобщающей ее к самым истокам, к сердечным и живым основани-

ям русской культуры¹³⁵. И в то же время – это испытание себе и себя, сознательно устроенное ею. Может быть, поэтому ощущение некоторой нарочитости, головного характера «любвонной жертвы» героини так и не оставляет нас до самого конца.

Следовательно, если поведение Аглаи выстраивается преимущественно мотивом бессознательного подчинения, то в «Чистом понедельнике» автору становится важнее тема выбора и преодоления героиней собственной природы. С этой точки может быть рассмотрен контраст их портретов. Аглая представляет «желтоволосую Русь», о которой так категорично высказывается героиня «Чистого понедельника», когда речь идет о Шаляпине (см.: 7, 241). В портрете Аглаи последовательно проведена тема белого и синего цвета. Для героини «Чистого понедельника», напротив, характерна символика темного. Черного. Она обладает «индийской, персидской» красотой, и ее портрет, воспринятый в контексте рассказа о ее образе жизни, «выдает» в ней земное, плотское, страстное начало, «укорененность» в «нашем темном, земном».

Любопытно в этом отношении также использование в обоих рассказах мотива искушения любовной страстью. В «Аглае» эпизод, когда «большая блестящая змея с изумрудной головой обвилась круг... босой ноги» героини напрямую связан с библейской мифологемой искушения и интерпретируется Катериной как «третье указание» предначертанности ее пути: «Бойся Змея Искусителя, опасная пора идет к тебе» (4, 366). Этот случай, действительно, окончательно определяет ее судьбу. В «Чистом понедельнике» библейская мифологема опосредована введением литературного источника. Героиня цитирует «Повесть о Петре и Февронии Муромских», странным образом объединяя две сюжетные линии в одну и соотнося их в своем сознании с собственной судьбой. «Змей в естестве человеческого, зело прекрасном...» (7, 249), как известно, уже «присутствует» в ее жизни. И если выбор Аглаи продиктован в том числе страхом, боязнью разрушительной страсти, то в «Чистом понедельнике» он дается

¹³⁵ Проблема кенозиса в русской культуре глубоко представлена в работе: Горичева Т. М. О кенозисе русской культуры // Христианство и русская литература : сб. ст. СПб., 1994. С. 50–88.

преодолением и жертвой. Отсылка к литературному источнику может восприниматься и как знак принадлежности героини к определенной среде, и как свидетельство ее особых пристрастий в поисках аналогий для сознательного выстраивания собственной судьбы. Не случайно, обращаясь к древнерусской повести, она отчетливо акцентирует тему испытания, выпавшего на долю ее героини: «Она, не слушая, продолжала: “Так испытывал ее Бог”» (7, 246). Все эти открывающие смысловые нюансы свидетельствуют, если можно так сказать, «в пользу» героини «Чистого понедельника», несмотря на ее богемный, странный, «неправедный» облик. Ее решение – не бессознательная дань фатально усвоенному поведенческому стереотипу и, полагаем также, не экстравагантная выходка неопита. Особенно очевидным это становится в заключительном эпизоде рассказа.

Финалы обоих произведений очень важны. В них происходит резкое «возрастание» смысла за счет того, что проясняются и как бы собираются вместе многие символические детали, обнажаются скрытые антитезы и параллели. Речь уже шла о финале «Аглаи»: в нем явно проступает антитеза вечной жизни, в которую «устремляли» Анну-Аглаю ее наставники, и «истлевших уст» – знака победы смерти над красотой. Не случайно здесь и «нагромождение» подробностей, связанных с погребением Аглаи (описание гроба, одежды покойной, атрибуты погребения и т. п.). Эти подробности призваны «опредметить» образ смерти и тем его «приблизить», сделать более ощутимым, конкретным. А последнее обращение Аглаи к матери-земле, о чем упоминалось ранее, фактически дискредитирует ее «непосильное трудничество».

В «Чистом понедельнике» заключительный эпизод подчеркнуто символичен. Герой встречает возлюбленную в церкви Марфо-Мариинской обители среди других «инокинь или сестер» в белых одеждах. Возглавляла «белую вереницу поющих» великая княгиня Елизавета Федоровна, весь облик которой создает впечатление святости: «Вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обресе, с нашитыми на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке» (7, 251). В этом эпи-

зоде символично все: не просто доминанта белого цвета, а преображение всего цветового колорита, крест, горящие свечи и т. п.

Символическая значительность эпизода еще более возрастает при сопоставлении его с дневниковой записью 1915 г., оставленной писателем после действительного посещения Марфо-Мариинской обители: «Позавчера были с Колей и Ларисой в Мариинской обители на Ордынке. Сразу не пустили, дворник умолял постоять за воротами – “здесь великий князь Дмитрий Павлович”. Во дворе – пара черных лошадей в санях, ужасный кучер. Церковь снаружи лучше, чем внутри»¹³⁶. Этот эпизод использован в рассказе, правда, выглядит он несколько иначе: «На Ордынке я остановил извозчика у ворот Марфо-Мариинской обители: там во дворе чернели кареты, видны были раскрыты двери небольшой освещенной церкви... Дворник у ворот загородил мне дорогу, прося мягко, умоляюще:

– Нельзя, господин, нельзя!

– Как нельзя? В церковь нельзя?

– Можно, господин... только прошу вас за ради бога, не ходите, там сичас великая княгиня Ельзавет Федровна и великий князь Митрий Палыч...» (7, 251).

Автор не просто вводит в рассказ отсутствующую в источнике Елизавету Федоровну, он делает ее центральной фигурой финальной сцены. Вряд ли появление великой княгини в рассказе можно считать случайным.

Великая княгиня Елизавета Федоровна, как известно, вдова убитого в 1905 г. великого князя Сергея Александровича, протестантка, принявшая православие, простившая убийцу мужа и подававшая прошение о его помиловании, после убийства мужа оставила мир, вела подвижническую жизнь. В роковом для России 1917 г., после отречения Николая, она писала: «Я испытывала такую глубокую жалость к России и ее детям, которые в настоящее время не знают, что творят. Разве это не больной ребенок, которого мы любим во сто раз больше во время его болезни, чем когда он весел и здоров? Хотелось бы поне-

¹³⁶ Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 354.

сти его страдания, помочь ему. Святая Россия не может погибнуть... Мы должны устремить свои мысли к Небесному Царствию... и сказать с покорностью: “Да будет воля Твоя”»¹³⁷. В июле 1918 г. Елизавета Федоровна вместе с сестрами Екатериной и Варварой и князем Иоанном приняла мученическую смерть. В 1920 г. гробы с мощами мучеников были доставлены в Иерусалим, где находятся в настоящее время. В 1992 г. Архиерейским Собором Русской Православной Церкви Елизавета Федоровна была причислена к лику Святых¹³⁸.

В таком контексте (вне зависимости от того, знал или не знал Бунин о дальнейшей судьбе великой княгини) финальная сцена звучит роковым трагическим постпредвидением будущих мученических судеб «инокинь или сестер», идущих мимо героя «белой вереницей». При этом скрытый диалог автора, открывшего уже такую трагическую перспективу, с субъектом речи, который еще ничего не знает – «уж не знаю, кто были они и куда шли» – создает повышенную смысловую напряженность финала.

Вместе с тем позиция автора не исчерпывается безоговорочным приятием «стороны» героини. Она сложнее. Вернемся к упомянутому ранее мотиву незнания, который, в отличие от «Аглаи», где все фатально предопределено, становится здесь одним из ключевых. В соотнесении с темой рубежа этот мотив продолжен и углублен, во-первых, системой повторяющихся и характерных пространственных образов (например, образ ворот, подчеркнутое изображение переходного времени суток – вечера, сумерек и т. п.), а во-вторых, особым «цветовым сюжетом» рассказа. Определенность «цветового» сопровождения героини (черный, красный, в финале – белый, золотой цвета) контрастируют с переходностью, зыбкостью, сумеречностью общего фона произведения. Можно даже сказать, что здесь преобладает не столько цветовая, сколько световая динамика. Герои (он – характеризующийся цветовой неопределенностью, и она – со своей цветовой очерченностью), кажется, навсегда объединены этим общим пространством, балансирующим между светом и темнотой: «Темнел москов-

¹³⁷ Цит. по: Православный церковный календарь. М., 1994. С. 5.

¹³⁸ Там же.

ский серый зимний день» (7, 238); «Каждый вечер мчал меня... мой кучер – от Красных ворот к храму Христа Спасителя» (7, 238) и т. п. Однако выбор героини ознаменован совершенно конкретно обозначенным в тексте разделением этого общего пространства для двоих: в тот решающий вечер герой, вспомним, «отворил дверь своим ключиком и не сразу вошел из темной прихожей: за ней было необычно светло, все было зажжено, – люстры, канделябры по бокам зеркала и высокая лампа под легким абажуром» (7, 247). Распределение «света» между героями оказывается более чем красноречивым: он далее пребывает один неизменно в темном пространстве, правда, всегда граничащем со светлым: «Дошел до Иверской, внутренность которой горячо пылала и сияла целыми косяками свечей» (7, 250); «ездил, как тогда, по темным переулкам в садах с освещенными под ними окнами» (7, 250–251); «Видны были раскрытые двери небольшой освещенной церкви» (7, 251). Своей кульминации «световое» решение темы разделенности героев достигает в финальной сцене, когда герой из темноты наблюдает за «белой вереницей» «поющих, с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер», выходящих из церкви. Следовательно, соединение, которое столь благостно венчает жизни персонажей древнерусской повести в пересказе героини «Чистого понедельника», в бунинском мире недостижимо. Пронзительная тема разных судеб героев усиливается подтекстовой переключкой финальной сцены и эпизода «у Иверской часовни».

Совсем не случайно то, что герой после расставания с возлюбленной, уже предугадывая драматический перелом в судьбе и невозможность осуществления личного счастья, обращается, пусть не вполне осознанно, за помощью к Иверской иконе Божьей Матери. Иверская часовня, достопримечательность Москвы, самая знаменитая часовня столицы, была выстроена у Воскресенских ворот в XVII в. Сюда, чтобы поклониться иконе, привезенной из Иверского монастыря на Афоне, стекались люди со всех концов России. Эта икона вызывала особое, трепетное отношение, пользовалась особым почитанием. Упоминание в рассказе о часовне и иконе – очень конкретная, достоверная деталь предвоенного московского быта. Но не только. Из подтекста, связанного с историей ико-

ны¹³⁹, с особым значением ее в русской духовной культуре, «вырастает» символическое содержание эпизода. Иверская икона являет собой не просто образ Спасительницы от телесных и духовных нужд. Она Портаитисса, Вратарница, открывающая врата достойным. Символ, связанный с иконой, выражен в акафисте: «Радуйся, благая Вратарница, двери райския верным отверзающая»¹⁴⁰. В переломный, роковой час своей жизни герой, как мы видим, только подходит к заветным воротам («Дошел до Иверской...»). И потом, даже пережив «почти два года» страшных душевных мук, отчаяния, он так и не решится войти, пересечь невидимую границу, разделившую его с любимой женщиной, предпочитает остаться в своем мире. В контексте всего рассказа заключительная фраза: «Я повернулся и тихо вышел из ворот» (7, 251) воспринимается как символическая.

Свет, действительно, может ослепить (особенно такой, как в «Иверском эпизоде»), лишить возможности различать многоцветие жизни, а темнота, с которой герой «сроднился», напротив, обостряет «зрение» и при условии постоянно присутствующего близкого света еще и оставляет надежду не обернуться тьмой. Герой оставлен автором как будто бы в состоянии вечного «хождения», напоминающим нам евангельскую формулу человеческой жизни: «Еще на малое время свет есть с вами: ходите, пока есть свет»¹⁴¹.

Таким образом, сопоставляя два бунинских рассказа со сходной фабулой, написанных в разное время, мы обнаруживаем огромную разницу позиций: от определенности авторского отношения, обусловившей четкую последовательность разворачивания сюжета и закономерность финала в «Аглае», писатель идет к объемности, стереоскопичности, символической многозначности смыслов в «Чистом понедельнике».

Историческая катастрофа во многом разрушила бунинский интеллигентский скепсис, вызвав подъем религиозного чувства. Уже в «Окаянных днях» религиозная тема прозвучала в сходном аспекте, окрашенная острым личным

¹³⁹ Об истории Иверской иконы и о ее значении в русской культуре см.: Православный вестник. СПб., 1994. № 2.

¹⁴⁰ Там же. С. 6.

¹⁴¹ Евангелие от Иоанна (12:35).

переживанием. Православный храм трактовался здесь как островок прежней, настоящей России: «А в соборе венчали, пел женский хор. Вошел и, как всегда за последнее время, эта церковная красота, этот остров “старого” мира в море грязи, подлости и низости “нового” тронули необыкновенно»¹⁴². Ощущение, которое переживали многие русские в то время, очень хорошо выразил А. Шмеман: «Церковь – это все, что осталось у нас от России»¹⁴³. Похожие мотивы есть в «Окаянных днях» и в «Чистом понедельнике». Не случайно посещение храмов, монастырей становится для героини, как и для автора «Окаянных дней», опытом обретения русского. Однако в «Окаянных днях» доминирует мотив утраты, смерти, последнего прощания: «В мире была тогда Пасха, весна... пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в той весне, последнее целование»¹⁴⁴.

В «Чистом понедельнике» нет такой страшной определенности. И дело здесь отнюдь не в хронологической разнице изображенных событий. В рассказе Буниным-художником уже открыта и символически запечатлена перспектива общего пути, на котором возможно воскресение. Поэтому столь важна символика поста, за которым обязательна Пасха. Следовательно, выбор героини уже не является, как у Тургенева, только искуплением грехов прошлого или актом личностного самоопределения, сопряженного с личной жертвой и возможным мученичеством. Он может быть рассмотрен в аспекте будущей духовной судьбы России, в которой для Бунина 1944 г. поворот интеллигенции, в том числе и артистической, высокообрафинированной, к религии и религиозному служению становится симптоматичным, оправданным и закономерным.

Так глобально и по-новому звучит в рассказе тургеньевская мысль, запечатленная в названии кантаты романтика Лемма, которую тот посвятил Лизе, – «Только праведные правы». И, безусловно, особое значение в таком контексте приобретает безымянность героини. Поразительны ее яркая личностная очер-

¹⁴² Бунин И. А. Окаянные дни. Неизвестный Бунин. С. 68.

¹⁴³ Шмеман А. Указ. соч. С. 187.

¹⁴⁴ Бунин И. А. Окаянные дни. Неизвестный Бунин. С. 83, 84.

ченность, сильное лидерское начало, самостоятельность поступков и осуществленный выбор и при этом – отсутствие имени, т. е. того, чем, как писал П. Флоренский, «выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение»¹⁴⁵. «Снять имя – это значит перейти к такому опыту, который хотя и воспринимаем, но уже не именуем – не скажем человеческим словом, несказанен... – иначе говоря, к опыту чисто мистическому, а его не вместить в опыт сказуемый»¹⁴⁶. Думается, это суждение русского философа очень хорошо проясняет феномен безымянности существования личности героини в бунинском рассказе. Опыт общения с любимой женщиной становится для героя «Чистого понедельника» чем-то таким, что находится уже как бы «за пределами» человеческого разума и представляет собой «вступление» в область мистического и несказуемого в рамках как индивидуальной, так и общенародной судьбы. Отсюда интертекстуальное «тяготение» к двум произведениям – собственному и тургеневскому – созданным, с точки зрения автора, в логике обозначенной проблематики, но сориентированных как раз на четкую «именуемость» этой проблематики, на ее «вмещаемость» в «сказуемый» человеческий опыт.

Вместе с тем, несмотря на такое глубинное признание выбора героини, фигура повествователя, обреченного жить с разбитым сердцем и вечно длящейся мукой разлуки, всегда будет отзываться в читателе как пронзительное напоминание о правоте и тщетности неистребимого человеческого стремления к счастью.

¹⁴⁵ Флоренский П. Имена // Опыты: лит.-филос. ежегодник. М., 1990. С. 390.

¹⁴⁶ Там же. С. 391.

РАССКАЗЫ-ОБОБЩЕНИЯ ТЕМ И СЮЖЕТОВ РУССКОЙ КЛАССИКИ

5.1. «Литературная канва» «Архивного дела»^{*}

Рассказ «Архивное дело» (1914), несомненно, можно отнести к числу трудных для интерпретации, что связано с особой содержательной «плотностью», неочевидностью смыслов, сложным интонационным полем. Эта трудность еще более проблематизируется кажущейся простотой фабульного действия. Речь идет о полуголодной жизни и смерти старика-архивариуса с фамилией, усиливающей иронический повествовательный тон, – Фисун. При этом текст «Архивного дела» можно рассматривать и как разворачивающееся перед исследователем поле узнаваемых обстоятельств, интонаций, смыслов. Поэтому, как нам кажется, одна из возможностей прочтения рассказа – выявление сложнейшего и виртуозно организованного оперирования многими литературными и общекультурными контекстами, претворенного в интонационно подвижный, но при этом пластичный и органический стиль произведения. По свидетельству В. Н. Муромцевой-Буниной, в рассказе отражены автобиографические моменты, в частности, то, как Бунин, живя в 1892–1893 гг. в Полтаве, работал там библиотекарем при архиве городской земской управы. Устроил его туда старший брат Юлий¹⁴⁷. Эти впечатления отразились не только в «Архивном деле», но и в «Жизни Арсеньева». Оригинальное прочтение рассказа в рамках общего «библиотечного» сюжета в бунинской прозе с акцентацией имперского дискурса дает в одной из своих статей К. В. Анисимов¹⁴⁸. Исследователь также справедливо обнаруживает связь главного персонажа с бунинскими «древними людьми» – стариками из рассказов «Антоновские яблоки», «Древний человек» и др. Возрастная тема – при всем отличии героя рассказа «Архивное дело» от

^{*} Параграф написан в соавторстве с Л. Р. Клягиной.

¹⁴⁷ См.: Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. Т. 4. С. 666. М., 1966. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.)

¹⁴⁸ См.: Анисимов К. В. Литературность и ее границы: два представления о книге в эстетике И. А. Бунина // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности / отв. ред. Н. В. Ковтун. М., 2014. С. 278–297.

выше названных (те ничего практически не помнят, Фисун же, напротив, хранитель информации) – снимает литературную нарочитость произведения, обогащая его смысловой объем выходом, в том числе и в экзистенциальную проблематику.

В этом ключе можно трактовать фамилию героя – Фисун. Любопытна ее фоносемантика: фамилия обладает следующими качествами из 25 возможных (качества приводятся по степени убывания их выраженности): низменный, тихий, тусклый, слабый, маленький, плохой, трусливый, печальный, медлительный, пассивный, хилый, короткий, сложный, *женственный*, медленный, шероховатый, темный, *нежный*, *горячий*¹⁴⁹. Вместе с тем Фисун – краткая форма имени Афанасий (в переводе с греческого – бессмертный)¹⁵⁰. Фонетическая «потешность» фамилии, как и всего облика и поведения («этот потешный старичок», «все потешало в нем», «фигура потешная», «такой потешной наружности», «характер потешный» и т. п.) следовательно, с самого начала осложнена прямыми отсылками к мифопоэтическому контексту. Скрытая семантика фамилии поддерживается прямым сравнением Фисуна с Хароном: («Секретарь, бывший семинарист, недаром называл Фисуна Хароном. Фисун, как я уже сказал, был убежденнейший архивариус. Служить он начал лет с четырнадцати и служил исключительно по архивам. Со стороны ужаснуться можно было: чуть не семьдесят лет просидел человек в этих сводчатых подземельях, чуть не семьдесят лет прошмыгал в их полутемных ходах и все подшивал да присургучивал, гробовыми печатями припечатывал ту жизнь, что шла где-то наверху, при свете дня и солнца, а в должный срок нисходила долу, в эту смертную архивную сень, грудями пыльного и уж ни единой живой душе не нужного хлама загромождая полки! Но сам-то Фисун не находил в своей судьбе ровно ничего ужасного. Напротив: он полагал, что ни единое человеческое дело невысказано без архива» (4, 289)). Фисун, подобно Харону, «завершает» земные человеческие истории («гробовыми печатями припечатывал ту жизнь, что шла где-

¹⁴⁹ <http://www.psevdonim.ru/fam/abcey.htm> (дата обращения: 20.03.2015).

¹⁵⁰ <http://www.ufolog.ru> (дата обращения: 20.03.2015).

то наверху, при свете дня и солнца»). Мифологический фон, подчеркнутый особой лексикой («полутемные ходы», «нисходила долу, в эту смертную архивную сень» и т. п.), с одной стороны, осложняет сюжетную историю главного героя, а с другой – акцентирует (в контексте особой мистики погребального обряда, совершаемого мифологическим персонажем) «бумажность», формальность деятельности Фисуна («груды пыльного и ... ни единой живой душе не нужного хлама»), как будто изначально исключая экзистенциальные и метафизические смыслы. Добавим иронию и сложную повествовательную организацию «Архивного дела» (фигура рассказчика), а также многочисленные литературные аллюзии. Мы можем обнаружить цитаты из Грибоедова, Некрасова, Ап. Майкова. Часть текстов присутствует здесь имплицитно – в аллюзиях, реминисценциях. «Узнаваемость» прежней литературы ощущается практически на каждой странице.

Однако при этом трудно выявить один конкретный текст, который можно считать прецедентным. Это целая большая группа текстов, среди которых – «Станционный смотритель», «Шинель», «Бедные люди», «Смерть чиновника», а также самое трагическое произведение о том, к чему приводят либеральные «весенние мечтания» – роман «Бесы». Плотность текста создается за счет свернутых сюжетов и тем, которые можно считать ключевыми для русской литературы: смерти старого человека, страданий «маленького человека», иерархической структуры русского общества, взаимоотношений частного человека и власти, чиновника и власти, а также темы русского либерализма.

Можно утверждать, что здесь обобщенный тип интертекстуальности, когда диалог ведется не с конкретным произведением, а с целым кругом идей, моделями ситуаций, типами отношений, с целыми традиционно сложившимися структурами, текстуальными навыками и др. Один из теоретиков интертекстуальности, Риффатерр, терминологически обозначил такое явление следующим образом – текстуальная или литературная канва. Этот термин (метафору) использует в своей книге «“Блуждающие сны” и другие работы» А. Жолков-

ский¹⁵¹. Очевидно, что в данном случае путь конкретного сопоставления увлечет нас, образно выражаясь, в «дурную бесконечность». Важнее прояснить функциональную природу «литературности».

Обратимся к портрету Фисуна. Перед нами словно оживший Башмачкин.

Мировоззренческая установка Гоголя приводит к полной деструкции личности персонажа как психологически, так и социально детерминированного характера, что связано с ощущением непрочности его положения и места в мире и природе. Это непрочность не политическая или социальная, а онтологическая.

«Лик есть проявленность именно онтологии. В Библии образ Божий различается от Божьего подобия, и церковное предание давно разъяснило, что под первым должно разуместь нечто актуальное – онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым – потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и т. о. явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения...»¹⁵²

Религиозное совершенство – проявленность лица, приближение к лику. Отсутствие лица, таким образом, становится изобразительным знаком, свидетельствующим о погруженности человека в пространство небытия. Концепция человека в творчестве Гоголя была связана с процессом разрушения личности, смещением ценностных ориентаций человека в мире: «Жизнь нужно показать человеку, – жизнь, взятую под углом ее нынешних запутанностей, а не прежних, – жизнь, оглянутую неповерхностным взглядом светского человека, но взвешенную и оцененную таким оценщиком, который взглянул на нее высшим взглядом христианина»¹⁵³.

¹⁵¹ См.: Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1984. С. 30.

¹⁵² Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 90.

¹⁵³ Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 91. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.)

Бунина в художественном мире Гоголя привлекает, вероятно, размышление о бессмысленности, автоматичности, мертвенности существования человека, где «малость» его определяется не социальным низким статусом, а неспособностью преодолеть свою духовную ущербность.

Общность двух персонажей обнаруживается уже в портретных характеристиках: Фисун «был очень мал ростом», Акакий Акакиевич «низенького росту», один подслеповат, другой глуховат, старческое и болезненное подчеркнуто в описаниях лиц: Башмачкин «с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется геморроидальным» и Фисун «тряс от старости головой, голос имел могильный, рот впалый, и ничего, кроме великой усталости и тупой тоски, не выражали его выцветшие глаза». Характерен «престранный костюм» Фисуна: «длинный базарный пиджак из чего-то серого» (аллюзия на шинель) и «громадные солдатские сапоги», отсылающие нас к Башмачкину «все совершенно Башмачкины ходили в сапогах»... Бунин устанавливает не только внешнее сходство, но и своеобразное родство двух персонажей: «И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах» и Фисун носил «громадные солдатские сапоги, в прямые и широкие голенища которых выше колен уходили его тонкие, на ходу качавшиеся ножки». Нелепость и вместе с тем какая-то пронзительная детская незащищенность в этой последней детали, как и в гоголевском тексте: «Воротничок на нем был узенький низенький, так, что шея его, несмотря на то, что была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы» (6, 112).

Мертвенность Башмачкина у Гоголя очевидна с момента рождения. Мать Акакия Акакиевича упоминается как «покойница матушка», «покойница подумала», «проговорила старуха», «сказала старуха», она же «родильница». В таком ряду процесс появления на свет младенца кажется даже зловещим, перед нами мертворожденная готовая форма «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (6, 110). Мертвый мир Фисуна

уподоблен, о чем уже упоминалось, автором миру Харона – перевозчику душ умерших в подземное царство мертвых, (потому и путешествует он туда, где «смертная архивная сень, грудями пыльного и уже ни одной живой душе не нужного хлам»).

И тот и другой живут в параллельном мире, однако по-своему даже гармоничном и совершенном. Мир «маленького человека» у Гоголя замкнут, но мир букв кажется ему наполненным жизнью, живым, а другого он не замечает. Если попробовать посмотреть на этот мир изнутри, то этот мир совершенен: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, – нет, он служил с любовью» (6, 111).

Акакия Акакиевича отличала «мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием» (6, 113). Таков и Фисун: «сам-то не находил в своей судьбе ровно ничего ужасного», «получал тринадцать с полтиной и даже терялся, не зная, куда девать такую уйму золота, – настолько были ограничены его житейские потребности».

Однако, несмотря на явные отсылки к тексту «Шинели», Бунин стремится увидеть не только абсурдное и мертвое, но и очеловечить своего героя. Пронзительные слова «Я брат твой» не могут быть произнесены в мире Гоголя, молодой чиновник, испытывающий муки совести, так и не решается ни на какое общение с унижаемым и ничтожным Башмачкиным. В «Архивном деле» несмотря на то, что «молодых сослуживцев все потешало в нем [Фисуне]», один из них становится даже его своеобразным биографом, сохраняя историю жизни маленького чиновника в архиве, в памяти, тем самым придает некую значимость даже самой малой, но все же жизни. Фисун включен в человеческую реальность (у него есть семья, он общается со своим подчиненным), соприкасаясь с другой реальностью, он разрушает свой мир. Правда, лестница, по которой он поднимается, приводит его лишь в отхожее место, но своей смертью он обнаруживает смысл своего существования, который, может быть, заключен в сохранении «малого», но органично устроенного мира человека, исполняющего

свою роль и понимающего свое назначение: «А ежели справка какая понадобится?»

Неосознанность существования у Башмачкина подчеркивается Гоголем даже в отсутствии речи: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частями, которые не имеют никакого значения» (6, 116).

У Гоголя человек все время возвращается в бессмысленный и мертвый мир, даже после столкновения с другой реальностью: «Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич. Он не слышал ни рук, ни ног». Потому, вероятно, Фисун «отдал Богу душу», а «бедный Акакий Акакиевич испустил дух» и стал «мертвецом в виде чиновника».

Между тем «громадные солдатские сапоги» отсылают читателя не только к Башмачкину, но и к страданиям Макара Девушкина, в мире которого именно сапоги становятся лейтмотивной и многозначной деталью. Критикуя гоголевскую «Шинель» и вместе с тем признавая верность некоторых описаний, он пишет именно о сапогах: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, – радуешься, не спишь, а радуешься, сапоги новые, например»¹⁵⁴. И дальше: «Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит?» (1, 101); «Что-де вот у такого чиновника, из сапога голые пальцы торчат» (1, 109); «Сапоги в таком случае, маточка, душечка вы моя, нужны мне для поддержки чести и доброго имени; в дырявых же сапогах и то и другое пропало» (1, 119); «Да и сапоги тоже вздор! И мудрецы греческие без сапог хаживали, так чего же нашему-то брату с таким недостойным предметом нянчиться?» (1, 123); «Ходил я покупать сапоги и купил удивительные сапоги» (143). В «Архивном деле» сапоги – неотъемлемый атрибут облика и образа жизни Фисуна: «шаркал своими расчищенными сапогами» (4, 289); «в болотных сапогах, уже поспешает» (4, 290); жена, «преданная ему старушка», «до седьмого пота начищает каждое утро его сапоги на пороге своей хаты» (4, 291)

¹⁵⁶ Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 12 т. М., 1982. С. 101. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.

и т. п. Эта деталь намеренно акцентирована, ведь именно особые сапоги Фисуна придают ему резкую характерность, контрастируя с его щедедушным телосложением: «громадные солдатские сапоги, в прямые и широкие голенища которых выше колен уходили его тонкие, на ходу качавшиеся ножки» (4, 288); «толстые морщины на сапогах» (4, 288). Канва «Бедных людей» проступает и в убеждениях главного героя бунинского рассказа, переданных рассказчиком: «твердо держались эти архивные кроты, и Фисун, конечно, особенно твердо, — того убеждения, что низ и верх суть два совершенно разных мира, что во веки веков не расти двум колосьям в уровень, что до скончания времен пребудут большие и малые, власть и подчинение» (4, 292). Сравните, как рассуждает об иерархии общественной жизни Макар Девошкин: «Всякое состояние определено всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником, такому то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться... Служу безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен» (1, 100). Эти сходные суждения в свою очередь тянут за собой ироническое умозаключение рассказчика из «Станционного смотрителя»: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: *чин чина почитай*, ввелось в употребление другое, например: *ум ума почитай*? Какие возникли бы споры!»¹⁵⁵ Как своеобразное обобщение этой темы в бунинском рассказе представлены выразительные пространственные и визуальные образы иерархической лестницы: земство — верх, архив — низ, «подземелье», «под лестницей». Если говорить о повести Пушкина, то она, как нам кажется, «присутствует» в «Архивном деле» в намеченной теме бессеребничества, сближающей героев, а также — и это, вероятно, важнее — в самой форме повествования. Именно рассказчик очеловечивает персонажа, «уплотняет» текст, соединяя времена, обобщая, чередуя повествование и картины из прошлого, воссозданные памятью и воображением. Буниным широко используются яркие визуальные образы, например, как Фисун идет на службу и др. Значение фигуры рассказчика в финале чрезвычайно возрастает: речь идет

¹⁵⁵ Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М., 1975. Т. 5. С. 74.

об эволюции его представлений. Ирония, присутствовавшая поначалу, уступает место совсем другому отношению. Рассказчик фактически принимает позицию Фисуна. Сближает все упомянутые тексты и то, как завершаются истории персонажей. Драма Девушкина отчасти тоже подобна концу жизни. Такой финал подключает к этому ряду произведений и интонационно совершенно другой текст – чеховский рассказ «Смерть чиновника». Написанный в 1883 г., он как будто завершает тему «маленького человека» в русской литературе, не оставляя читателю никаких иллюзий. Чеховский герой с говорящей фамилией Червяков изображен жестко и беспощадно. Сатира вытеснила человечность. Характерна финальная фраза: «Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер». Она воспринимается как обозначенная (вербализованная) невозможность всякого продолжения темы, ее исчерпанность, неуместность всякой рефлексии по поводу случившегося, слишком уж анекдотический случай, слишком уж жалкий, лишенный всяческого чувства собственного достоинства перед нами персонаж. Пафос рассказа, несмотря на то, что, говоря словами рассказчика из «Архивного дела», «смерть его, как и всякая смерть, конечно, не могла быть потешной» (4, 293), достаточно однозначен.

Бунин, освоив уроки Чехова (в частности, используя вслед за предшественником подчеркнуто анекдотическую сюжетную ситуацию), тем не менее возвращается к опыту его предшественников. Символично воспринимается ряд заголовков произведений, выстроенных по хронологическому принципу, – «Станционный смотритель», «Шинель», «Бедные люди», «Смерть чиновника», «Архивное дело». Кроме того, что заголовок, соотнесенный с контекстом, высвечивает оригинальный авторский угол зрения, это конкретный довод в пользу наших размышлений о специфике бунинского возвращения к литературной традиции и предложенном варианте ее обобщения. Художник через опыт последующей литературы возвращается к Пушкину, акцентируя при этом не принадлежность изображаемого героя к определенному месту службы, а само это место, само дело. Он отказывается от сугубо сатирического пафоса, осложняя его многими интонациями и смыслами. Вспомним, как в одном из писем Макар

Девушкин, потрясенный «Шинелью», выражает свое отношение к литературным интерпретациям близкой ему жизни: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» (1, 102). Автор «Архивного дела» как будто разделяет точку зрения героя Достоевского об исчерпанности темы маленького человека, и потому его персонаж напоминает ожившего мертвеца из прошлого. И вместе с тем писатель разворачивает традиционный сюжет и более чем традиционного героя в контекст «весенних мечтаний». Тем самым он восстанавливает в правах литературу, показывает ее возможности преодолевать стереотипы и обнаруживать новые смыслы. Не случайно тема «страстных протестов, пожеланий, требований и самых зажигательных речей» продолжена и обобщена в «Жизни Арсеньева», в четвертой книге, где речь идет о харьковской революционной среде и либеральных настроениях. Своеобразная преемственность в развитии темы обозначена, в том числе сходством приведенных цитат из Некрасова, повторяющаяся цитата – «бывали хуже времена, но не было подлей» – подчеркивает шаблонность представлений о мире в этой среде, сектантскую оторванность от жизни. Если же вернуться к «Архивному делу», то очевидно, что автор опирается в своих оценках «нашей русской невинной либеральной болтовни» на позицию Достоевского в романе «Бесы». Текст Достоевского (в первую очередь, главы, где речь идет о кружке Степана Трофимовича) – важная составляющая литературной канвы бунинского рассказа. Целый комплекс содержательных и формальных кодов, включая упомянутое «самое начало шестидесятых годов», иронический стиль и повествовательную манеру, самих «неавторитетных» рассказчиков в том и другом произведении, которые с главными героями на «дружеской ноге», связывают «Архивное дело» с самым трагическим романом великого предшественника. Следовательно, Достоевский становится идеологическим единомышленником Бунина значительно раньше того времени, когда со-

здавались «Окаянные дни». Но эти вопросы, связанные с размышлениями Бунина об ответственности власти и о судьбе частного человека, требуют дополнительных размышлений.

5.2. Рассказ «При дороге»: контекст и традиция^{*}

В 1913 г. Бунин создает один из самых страшных и трагических своих рассказов – «При дороге». Назвав главную его героиню Парашей (полное имя Прасковья, Параскева), художник, как нам кажется, сам предложил возможные ключи для прочтения рассказа, в том числе, его символики, которая придает бунинскому произведению глубину и смысловой объем. Возможности для интерпретации, связанные непосредственно с именем главной героини, двуаспектны. Речь может идти о собственно традиции русской литературы – т. е. о тех произведениях, в которых фигурируют героини с таким же именем. Это пушкинские «Домик в Коломне», «Медный всадник», «Сашка» Лермонтова, и особенно «Параша» Тургенева. Корректно ли сопоставлять столь разных героинь и столь разные произведения? И если все же сопоставлять, то на каких основаниях? Все эти произведения, вероятно, может объединить мотив ожидания жениха, девичьей любви и разбитых надежд. Это с одной стороны. А с другой – логично предположить, что в любом из названных произведений, в том числе и в бунинском рассказе «При дороге», имплицитно присутствует сюжет, связанный со святой Параскевой, особо почитаемой в России с давних времен.

Такое двуаспектное прочтение рассказа, возможно, приблизит нас к его пониманию, позволит оценить его масштабность. Предположим, что подобно, например, «Суходолу» или «Последнему свиданию», «При дороге» можно рассматривать как завершение определенной темы, определенного сюжета русской литературы. Даже то, что предшествующий литературный ряд – это поэмы, воспринимается закономерно. Жанровая трансформация в данном случае вносит дополнительный смысловой акцент: вытесняется поэтическое содержание, акцентируется «проза жизни»...

^{*} Параграф написан в соавторстве с Л. Н. Житковой.

Обратимся к двум поэмам Пушкина – «Домик в Коломне» и «Медный всадник», объединенным, казалось бы, только именем главных героинь. На самом деле, при всем их контрастном различии, они сопоставимы как в плане общефилософской концепции, так и в сфере конкретной поэтики. Созданные в эпоху напряженных духовных исканий в жизни и творчестве Пушкина, поэмы по-разному и в разной степени глубины запечатлели эти поиски.

В сюжет обеих поэм встроен конструкт семейного дома. Мифологический (символический) смысл дома определяется как «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода... Важнейшая символическая функция дома – защитная... Человек укрывается в доме от врагов, которые не в силах переступить порог»¹⁵⁶. Молодых хозяек обоих домов зовут одним именем – Параша (Прасковья). Повествование о судьбах этих домов разворачивается в системе мотивов, связанных с символикой образа дома и имени Прасковья. Это мотивы дороги, коня, странников, судьбы героини и ее дома, ожидания счастья, любви, брака и др.

Выбор имени обусловлен у Пушкина не в последнюю очередь сменой эстетических парадигм, когда нормативный принцип сменился принципом адекватности имени субъекту его носителя. Дав героине своего романа имя Татьяна, поэт специально оговаривает осознанное значение такого выбора.

Имя Прасковья, если отталкиваться от этимологии и от значений, закрепленных в апокрифах, порождает напряженное семантическое поле, влияющее на концептуально-символический контекст обеих поэм.

Наиболее известная и почитаемая из святых Параскев Параскева Пятница родилась в пятницу и, как и ее родители – благочестивые христиане, назвавшие свою дочь в честь пятницы, особо почитала этот день – день страданий Христа. Она мученически погибла с верой в будущее воскресение, всю жизнь свою полагая за приготовление к этому главному событию.

¹⁵⁶ Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология. М., 1955. С. 168.

Героиня «Медного всадника» погибает, о судьбе же Параша из «Домика в Коломне» достоверно ничего не известно, но допустимо предположить, что «выпадение» из идиллического существования похоже, в сущности, на гибель.

В обоих случаях семьи героинь неполные, следовательно, их дома недостаточно защищены. В числе благих дел святой Параскевы особо отмечены гостеприимство, готовность привечать странников. Напротив, жизнь поэмных героинь подчеркнуто закрытая, уединенная, их дома находятся один на острове, другой – на окраине Петербурга. Создаются образы замкнутых пространств, отделенных от остального мира. Связь с внешним миром символизирует дорога под окном домика в Коломне и переправа через пролив.

Параша из Коломны любит сидеть у окна и наблюдать за дорогой: «И кто бы ни проехал иль ни шел, всех успевала видеть». Окно – пространственный символ, означающий границу между мирами, это также путь проникновения в дом нечистой силы. Мифологическая семантика окна порождает коннотативное пространство образов дороги, воина-всадника (гвардеец на коне), ночного гостя (оборотня или тайного возлюбленного?).

Дорога – символ судьбы, встречи, но также разлуки, измены, всяческих перемен. В «Медном всаднике» трагедия приходит с моря, в «Домике...» жизнь семьи изменит пришедший из ночи странный человек, как бы даже оборотень.

В историю судеб вплетен мотив коня, одно из мифологических значений которого связано с темой Апокалипсиса: конь Медного всадника непосредственно несет это значение, в «Домике...», возможно, тот, кого приводит святочный ночью в дом Параша – гвардеец из тех, что гарцевали под ее окном.

Героини живут напряженным ожиданием любви, встречи, будущего брака. Пушкин описывает, как самозабвенно Параша мечтает о встрече, и много раз в поэме повторяются мизансцены у окна, куда она все смотрит и ждет чего-то: «Бледная Диана глядела долго девушке в окно» (4, 330). Ожидания Параша в «Медном всаднике» косвенно выражены Евгением: «Уж кое-как себе устрою приют смиренный и простой – и в нем Парашу успокою... // И станет жить, и

так до гроба рука с рукой дойдем мы оба, // И внуки нас похоронят» (4, 386–387).

В обоих случаях ожидание счастья завершается катастрофой. В «Медном всаднике» это тема, выведенная в сюжет. В «Домике в Коломне» трагическая нота глубоко скрыта в повествовании. Ясно, однако, что дом снесен, и на его месте теперь возвышается многоэтажное строение: «Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом» (328). Вид этого строения вызывает в авторе-повествователе почти ненавистное чувство: «Мне стало грустно: на высокий дом // Глядел я косо. Если в эту пору // Пожар его бы охватил кругом, // То моему озлобленному взору // Приятно было пламя... (4, 382). Далее автор описывает свое внутреннее состояние душевной борьбы со злыми чувствами и мыслями: «Станным сном бывает сердце полно... Тогда блажен, кто крепко словом правит // И держит мысль на привязи свою, // Кто в сердце усыпляет или давит // Мгновенно прошипевшую змею...» (4, 328).

В контексте сделанных наблюдений возможно не только подтвердить дополнительными аргументами идеи произведений Пушкина, как они зафиксированы в современном литературоведении, но в иных случаях и откорректировать их. В частности, образ домика возлюбленной Евгения более значим в философской концепции поэмы, чем это обычно воспринимается. Коррелируя с мотивом гибели идиллически-патриархального мира в цивилизационном процессе (город или городская многоэтажка на месте лачужки – его символы), он приобретает универсальный ценностный смысл как воплощение самой идеи жизни в ее первичном, онтологическом значении. Также и поэма «Домик в Коломне» может быть прочитана не только как шутовское святочное сочинение, но и как произведение с философской тенденцией или как поэма мистико-бытового плана.

Поэма Тургенева «Параша» и генетически, и типологически связана с пушкинскими произведениями, что отмечалось как современниками, так и поз-

же исследователями художника¹⁵⁷. Правда, судьба тургеневской Параши складывается, как кажется на первый взгляд, более благополучно, чем судьба ее литературных предшественниц. Полная семья, в которой она выросла, любовь и достаток, помещичья усадьба, наконец, исполнение девичьих грез – выгодный жених и желанное замужество. Выстраивая мир героини, автор оперирует уже знакомой «сеткой мотивов»: «...Пред вами луг просторный, // За лугом речка, а за речкой **дом**, старинный **дом...**» (1, 75); «Там, – через ровный луг – от их села // Верстах в пяти, – **дорога** шла большая, // И, как змея, свивалась и ползла // И, дальний лес украдкой огибая, // **Ее всю душу за собой влекла**» (1, 79; выделено мной. – *Н. П.*). Как потом и героиня Бунина, тургеневская Параша, глядя на дорогу, не просто мечтает о встрече, она всецело, самозабвенно переносится в тот неведомый, но такой притягательный мир, который символизирует дорога: «Озарена каким-то блеском дивным // Земля чужая вдруг являлась ей... // И кто-то милым голосом призывным // Так чудно пел и говорил о ней. // Таинственной исполненные муки, // Над ней, звеня, носились эти звуки... // И вот – искал ее молящий взор // Других небес, высоких, пышных гор... (1, 79). Посланник «земли чужой» оказывается соседом – отставным военным, который готов поправить финансовое положение выгодной женитьбой. Но при этом, он «как умеет, сам влюблен в нее». Другими словами, «сбылось все, и оба влюблены...» (1, 98). «Но, – добавляет автор, – все ж мне слышен хохот сатаны» (1, 98). О «хохоте сатаны» – говорится дважды. А далее идет совсем уж неожиданная – для реалистической с элементами бытописания поэмы – строфа:

Друзья! я вижу беса... на забор
Он оперся – и смотрит; за четою
Насмешливо следит угрюмый взор.
И слышно: вдалеке, лихой грозою
Растерзанный, печально воет бор...
Моя душа трепещет поневоле;

¹⁵⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. М.-Л., 1960. Т. 1. С. 531–532. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте статьи.)

Мне кажется, он смотрит не на них –
Россия вся раскинулась, как поле,
Перед его глазами в этот миг...
И как блещут над тучами зарницы,
Сверкают злобно яркие зеницы;
И страшная улыбка проползла
Медлительно вдоль губ владыки зла...

Финал, который «взрывает» идиллию напряженным драматизмом, подчеркивая всю призрачность обретенного героиней семейного счастья. Обыкновенная история неожиданно обретает мистический колорит, да еще и общенациональное звучание. Вероятно, в таком повороте сюжета – дань романтической традиции. Но не только. В строфе дается символический образ страшной демонической (злой) силы, которая, как кажется повествователю, распространила свою власть над всей Россией. В этом образе не только обобщение, придающее незамысловатой истории совсем иной смысл. Здесь как будто предчувствуются сюжеты и коллизии будущей литературы, обозначены идеи, которые станут определяющими в произведениях второй половины XIX и XX вв.

Весьма показательно, особенно в контексте идентичности имен главных героинь, изменение мужского имени. Благородного Евгения в тургеневской поэме потеснил победитель Виктор. А соблазнитель из бунинского рассказа носит имя Никанор, означающее, как и Виктор, только в переводе с греческого – победитель. Случайно ли такое совпадение? Сопоставление заглавий дает возможность уловить смещение акцентов при разработке сходного сюжета. Сравните: «Домик в Коломне» (милый и незащищенный от внешних сил дом) – «Параша» (акцент на характере и судьбе героини) – «При дороге» (жесткая пространственная определенность не оставляет никаких иллюзий относительно судьбы дома и героев). Рассказ первоначально назывался «Большая дорога»: очевидно, что окончательный вариант существенно уточняет авторскую интенцию. И вновь знакомая сюжетная канва: девушка на выданье, в ожидании люб-

ви, в мечтах о женихе и будущем замужестве; знакомая «сетка мотивов»: дом, дорога, порог-окно (знак перехода, коммуникации между мирами и традициями жизни), странники, всадник (соблазнитель-погубитель) на коне и т. п. Между тем знакомые мотивы в бунинском тексте обретают во многом иное звучание и воплощение, придавая известному сюжету характер исчерпанности. Это достигается по-модернистски нарочитыми повторами, деталями и акцентами, стилизованной «интенсивностью» оперирования образами, которая продиктована, конечно, жесткой определенностью авторского взгляда на изображаемую ситуацию. Никакой приглушенности. Для рассказа, напротив, характерна напряженность повествования и описаний, сосредоточенность образного ряда «на одном». Важным для понимания рассказа становится выразительный повторяющийся образ «собак с высунутыми... языками»: «А за ними (за овцами – *Н. П.*) шли собаки с высунутыми красными языками, запекшимися и запыленными за день...»¹⁵⁸; «Под навесом амбара, как будто радуясь то сиявшей, то таявшей луне, играл, извивался и давился на цепи жарко дышавший пес» (4, 191); «Белый пес с высунутым языком лежал в короткой тени под амбаром» (4, 199). Этот почти мистический образ, который символизирует власть и победу плотского начала в мире¹⁵⁹, окружающем героиню, вряд ли сопоставим по силе воздействия и выразительности с каким-либо другим. Вместе с тем символизм образа усилен еще и за счет введения разговоров отца и дочери о «злых, горячих» лошадях, которые «секутся, сами себе кровь бросают», а также об импульсивных желаниях (например, уйти вместе с цыганским табором), когда «кровь в глаза кидается, беду творит» (4, 181). Наряду со многими другими деталями это все знаки существования «при дороге», в котором страсть не подвластна закону и добродетели, семейные ценности разрушены, а мечты о любви становятся наваждением и оборачиваются катастрофой. Акцентируя это, подчеркнуто парадоксально в рассказе звучит имя Устин, что в переводе означает правильный, справедливый (ср.: юстиция – правосудие).

¹⁵⁸ Бунин И. А. При дороге // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 9 т. М., 1967. Т. 4. с 177. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте.)

¹⁵⁹ См. об этом: *Фолл Дж.* Энциклопедия знаков и символов. М., 1996. С. 284–285 и др.

Можно говорить и о нравственном и религиозном бесчувствии живущих «при дороге». Это тем очевиднее, что герои, руководствуясь церковным календарем, якобы чтут православные традиции и праздники. Не случайно Парашка встречает второй раз Никанора в великую субботу, накануне Пасхального богослужения – по пути в храм. Два года, проведенные в мечтах о женихе и семейном счастье, можно считать приготовлением к этой встрече. Значение имени (Параскева – канун праздника Воскресения, приготовление, ожидание праздника) усиливает драматический смысл происшедшего. Пронзительным контрастом проступает сам сюжет святой Параскевы, имплицитно присутствующий в рассказе: Девушка отличалась редкой красотой, но не обращала никакого внимания на юношей, домогавшихся ее руки: она уневестилась Бессмертному Жениху, для Которого жила в святости и праведности. Параскева непрерывно исповедовала перед народом Господа Иисуса Христа. Жизнь святой – приготовление к Празднику Воскресения, встрече с Небесным Женихом. На наш взгляд, в рассказе акцентированы и другие события из жития святой, а также традиции, связанные с ее почитанием¹⁶⁰. Вероятно, можно говорить о том, что житие святой Параскевы становится своеобразным критерием оценки существования героев, их поступков. В таком контексте рассказ о разбитых девичьих надеждах трансформируется в драматическую (трагическую) историю о поругании святынь. Вспомним эпизод отвратительной попойки, в которой участвуют члены семьи Парашки. Заметим, что это «мероприятие», как и последующее падение героини, приходится на Петров пост. А развязка связана с днем памяти Тихвинской иконы Божьей Матери, которая считается одним из

¹⁶⁰ Она строго исполняла заповеди Господни, всегда благоговейно чтит пятницу и *принимала странников в своем доме*... Страждущие от наваждения нечистой силы считали за неперемное правило ставить пред иконою святой Параскевы Пятницы свечи в надежде получить свободу от нечистого духа... Святая Параскева Пятница считалась также покровительницею брака, и в этом случае ее ставили в близком отношении к Покрову. “Матушка Пятница-Параскева! – молились в старину девицы, – покрой меня поскорее”, т. е. пошли скорее жениха, и т. п. Святой Параскеве русские приписывали покровительство над торговлей, и от ее имени известны у нас исстари так называемые пятничные торги и ярмарки. В древности на городских торжищах ставилась икона святой Параскевы Пятницы как покровительницы торговли... В честь святой Параскевы Пятницы в древнее время на перекрестках дорог ставили особенного рода столбы с изображениями святой Пятницы, которые и назывались ее именем. Памятники эти по своему значению были похожи на придорожные часовни или кресты и считались у наших предков священными и таинственными местами. Возле них древнерусский люд обыкновенно праздновал счастливую встречу с другом, отцом, сыном; тут же происходили последние расставания с отъезжающим в далекий путь; у этих же, наконец, пятниц девицы вымаливали себе хороших и добрых женихов // <http://www.belmagi.ru/gswjat/paraskpyatn.htm>.

символов России, защитницей от внешних врагов, помощницей в ратных делах¹⁶¹. Это тоже представляется закономерным. Так акцентируется общенациональный аспект проблематики рассказа, столь характерный для прозы Бунина в период 1910-х гг. «Русская тема» поддержана здесь вкраплениями народных лирических песен (известно, что в первоначальном варианте был эпиграф – цитата из фольклорного текста), а также узнаваемыми пейзажами среднерусской полосы.

Мир природы в рассказе выстраивается ведущим мотивом простора, а точнее – простора полей, окружающих дом «при дороге». Бунинский пейзаж – словно реализация тургеневской строчки из «Параши»: «Россия вся раскинулась как поле...: ржи морями разливались вокруг его степного двора» (4, 176). Как и во всем творчестве, художник не прибегает к приемам антропоморфизации, широко используемым в это время его современниками. Достаточно вспомнить «Окуров» Горького с такими пейзажными характеристиками, как, например: «Луна ... велика и красна, как сырое мясо» (7); «тонкие сухие прутья, как седые волосы» (131); «туча, похожая на огромного сома» (345) и т. п.¹⁶² Для Бунина природа не является отражением уродливых сторон человеческой жизни, она гармонична, эстетически выразительна, самоценна. И в таком своем качестве она «входит» в существование – что закономерно – только одного человека, лишь Параша замечает ее красоту. Включенность мира природы во внутреннюю жизнь героини передается самой повествовательной организацией, формами несобственно-прямой речи, благодаря чему многое в окружающей персонажей реальности мы видим «глазами» Параши. Вот один из самых выразительных образов природы, подчеркнуто контрастирующий с безобразием жизни людей: «Как тихо было тут после гама пьяных! Простор хлебных полей был к закату неоглядный, золотой, счастливый... Парашка села на межу и дала полную волю слезам» (4, 191). Героиня остро переживает этот контраст совершенства природы и уродливости человеческих отношений. Природа – часть ее

¹⁶¹ См. об этом: URL: <http://www.tihvinskii-monastyr.ru/>

¹⁶² Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1949–1956. Т. 9.

мира, важная, близкая ей и совершенно чуждая другим персонажам. Парашка живет в атмосфере общей невосприимчивости к прекрасному, эстетической глухоты. Эта тема, последовательно проведенная через весь рассказ, продолжает тему нравственного и религиозного бесчувствия большинства живущих «при дороге» и проезжающих мимо. Что же касается главной героини, то не только она настроена на восприятие природы, сама природа словно отвечает ей, разделяя ее внутреннее состояние: «После того нечаянного праздника, что нарушил будни в хуторе, хутор стал еще как будто молчаливее, и напряженная тишина стояла вокруг него в желтых и светлых полях» (4, 193); «Море спелых хлебов как будто сдвинулось, теснее обступило и двор, и дорогу... И этот песочный цвет хлебов, низко склонивших свои тяжелые колосья и застывших в тишине, в густом горячем воздухе, давал впечатление отчаянной духоты» (4, 198). Парашка пытается роковым, страшным способом разрешить внутренний конфликт, прервать это невыносимое состояние полного отчаяния. Не случайно то, что, ударив Никанора, она бежит не «к городу, в белесую блестящую даль за перевалом, а... через дорогу ко ржам». Художник дает яркий визуальный образ: Парашка бежала «по хлебам», «порою... приседала, выглядывала – и опять бежала, мелькая среди желтых колосьев белой сорочкой и раскрытой головой» (4, 200). Финальную картину, на наш взгляд, целесообразно трактовать обобщенно-символически как вариант некоего исхода, возможности спасения. Поля словно укрывают героиню от обрушившегося на нее горя, дают надежду на избавление от навалившегося ужаса. Поля, наконец, символизируют родину, то родное, чем еще жива душа.

Следовательно, рассмотрение рассказа в контексте сквозного сюжета русской классики и в соотнесении с символикой имени позволяет не только оценить оригинальность бунинской интерпретации традиционной темы. Емкий и точный образ «при дороге» с его семантикой шаткости, неустойчивости, временности как нельзя лучше отражает то состояние нравственного хаоса, в котором пребывают герои. Это состояние не дает им возможности защитить себя, свой дом от разрушительных страстей. Рассказ прочитывается не только как

обобщающий и в определенном смысле завершающий сюжет о девичьих грезах, но и как пророческий – о поругании святынь, о грядущих катастрофах, которые связаны не с опасностью, приходящей извне, а с темными стихиями внутри русского человека, с его такой малой способностью осознавать происходящее и давать ему нравственную оценку. А счастье, как написал в одном из своих стихотворений художник, «только знающим дано». Своим глубоким и пронзительным знанием о вине и беде русского человека автор поделился с читателем, в том числе и в рассказе «При дороге».

5.3. «Чаша жизни»: о символике архетипического в русской литературе

Очевидно, что образ-метафора «чаша жизни» архетипического происхождения, носит символический и универсальный характер, встречается в самых различных культурах и традициях. Содержание образа обусловлено сакральными смыслами, связанными с символикой, во-первых, просто «чаши»: в христианстве это трансцендентальная форма сосуда (потир – Чаша для причастия, Неупиваемая чаша, чаша Грааля)¹⁶³. Во-вторых, чаша традиционно соотносится с кубком, который, помимо значения мистического сосуда, несет в себе семантику сердца. В-третьих, «чаша» в ряде традиций связана с символикой котла – инверсии черепа – сосуда низших сил природы: «Чаша является сублимацией и освящением котла, так же, как и кубка, служащим ясным символом сдерживания»¹⁶⁴. Следовательно, чаша наряду с мистической и метафизической составляющей несет в себе как обязательный компонент значение меры. В толковом словаре Д. Н. Ушакова на это четко указывается: «Символическое обозначение меры чего-н. испытываемого, переживаемого»¹⁶⁵. В словаре под редакцией Т. Ф. Ефремовой к этому значению добавлено следующее: «Употр. как

¹⁶³ Символическое значение чаши связано с последними главами всех Евангелий, в которых речь идет о смерти, добровольно избранной и одновременно жертвенной: «И отошед немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Евангелие от Матфея, 5:4).

¹⁶⁴ Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 268.

¹⁶⁵ Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1940. Т. 4. С. 1243.

символ участи, судьбы, обычно тяжелой, несчастной»¹⁶⁶. Обобщая, можно сказать, что «чаша жизни» – мера жизни, дарованная человеку, его земная судьба, жизненный путь, страдания и радости.

Нередко к этой символике подключается семантика судьбоносного жертвенного выбора. Вспомним пастернаковских «Гамлета» и «Гефсиманский сад»: *«На меня наставлен сумрак ночи / Тысячью биноклей на оси. / Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси»*¹⁶⁷. «Чаша» в «Гамлете» – это будущий *жизненный путь* героя; это **чаша жизни**; символ *судьбы, рока*. В «Гефсиманском саде» символика «чаши» максимально соответствует евангельскому первоисточнику: *«И, глядя в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом Он молил Отца»*¹⁶⁸. Это действительно **чаша смерти**, символ Голгофы, мученичества, крестного пути, добровольного самопожертвования во имя искупления и бессмертия.

Семантическая объемность образа обеспечила ему широкую востребованность в мировой литературе. Остановимся на некоторых вариантах его функционирования в художественных текстах русской литературы XIX–XX вв. Широкое распространение образ «чаши жизни» и его вариации – «чаша страданий», «чаша наслаждений» – получают в поэзии начала XIX в. и 1820–1830-х гг. Этот образ нередко связан с вакхической темой, особенно в начале века. Яркое тому подтверждение мы находим в поэзии Батюшкова: *«Вы, други, вы опять со мною... С златыми чашами в руках...»*; *«Полной чашей радость пить...»*; *«Мы потопим горесть нашу, Други, в эту полну чашу... (здесь и далее выделено мной. – Н. П.)»*¹⁶⁹ и т. п.

Поэт обращается к этому образу, чтобы передать переживание скоротечности человеческой жизни: *«Мы область призраков обманчивых*

¹⁶⁶ Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка : в 3 т. М., 2006. Т. 3. С. 811.

¹⁶⁷ Пастернак Б. Л. Избранное : в 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 390.

¹⁶⁸ Там же. С. 420. Ср.: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф., 25: 39).

¹⁶⁹ Батюшков К. Н. Веселый час // К. Н. Батюшков. Сочинения. М., 1955. С. 132, 133.

прошли, Мы пили чашу сладострастья»; «Но где минутный шум веселья и пиров? В вине потопленные чаши?»¹⁷⁰

Тему скоротечности земной жизни продолжает Е. Баратынский:

Пред нами чаша жизни сладкой;
Но смерть, быть может, сей же час
Ее с насмешкой опрокинет, —
И мигом в сердце кровь остынет,
И дом подземный скроет нас!¹⁷¹

По С. Шевыреву («Две чаши»), человеку даруется не одна чаша, а две — радостей и скорбей, а в то время, когда человек припадает то к одной, то к другой из чаш, душа тоскует по родине небесной: **«Две чаши, други, нам дано; Из них-то жизни гений Нам льет кипящее вино Скорбей и наслаждений (...) И в мой сосуд отраву льет томящее желанье...»** и т. п.¹⁷²

Особое значение образ приобретает в лирике Лермонтова. Известно его стихотворение «Чаша жизни»:

Мы пьем из чаши бытия

С закрытыми очами,
Златые омочив края
Своими же слезами;

Когда же перед смертью с глаз
Завязка упадает,
И все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста

¹⁷⁰ Батюшков К. Н. К другу // К. Н. Батюшков. Сочинения. С. 249.

¹⁷¹ Баратынский Е. К К-ву // Е. Баратынский. Полное собр. стихотворений. Л., С. 68.

¹⁷² Шевырев С. Две чаши // Поэты 1820–1830-х годов : в 2 т. Л., 1972. Т. 2. С. 101.

Была золотая чаша,
Что в ней напиток был – мечта,
И что она – не наша!¹⁷³

У него же в «Монолог» мы встречаем лексически несколько иной, но по
основному смыслу сходный образ:

Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное течение...
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остывшей жизни чаша;
И уж ничто души не веселит¹⁷⁴.

Это примеры ранней философской лирики, которая передает свойственное
поколению 30-х гг. ощущение жизненного тупика, пустоты, бессмысленности
жизни, иллюзорности мечты.

Завершается эта тема в «Думе»:

Едва касались мы до чаши наслажденья,
Но юных сил мы тем не берегли;
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.¹⁷⁵

¹⁷³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. М., 1986. Т. 1. С. 251–252.

¹⁷⁴ Там же. С. 141.

¹⁷⁵ Там же. С. 57.

Можно заметить, что наряду с «закрепленной» за этой темой лексикой («златая чаша», «полная чаша», «чаша наслажденья») поэты прибегают к оригинальной образности («чаша жизни сладкой», «в вине потопленные чаши», «две чаши», «сосуд забот», «и нам горька остылой жизни чаша» и т. п.). Так создается каждый раз возможность особого, ярко-индивидуального прочтения архетипических смыслов.

Обращение к образу не ограничивается поэтическим творчеством. Вспомним для начала два классических романа, которые, с одной стороны, «различны меж собой», но, с другой – органично соотносимы по целому ряду параметров. Это «Обломов» и «Братья Карамазовы» – произведения огромного обобщающего потенциала, в которых наряду с метафизической проблематикой развернута философия национальной жизни и национального характера, явлены «всероссийские типы», как замечал в свое время В. Соловьев¹⁷⁶. В романе Гончарова Штольц утверждал, что «нормальное назначение человека – прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и **донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно**, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них»¹⁷⁷. В заключение, правда, прибавлял, что он «был бы счастлив, если б удалось ему на себе оправдать свое убеждение, но что достичь этого он не надеется, потому что это очень трудно»¹⁷⁸. Вместе с тем вполне определенно обозначена позиция, не очень-то характерная для русской литературы, как, впрочем, не характерен и сам герой, ее сформулировавший – беречь, ценить дар жизни. В известной статье «Долгий навек к сну» В. Кантор задавался вопросом, почему так не любят Штольца и пытался реабилитировать гончаровского героя, поставив его в один ряд с Менделеевым, Павловым, Яблочковым, Вернадским, Чижевским. По мнению ученого, «они вполне разделяли утверждение Штольца... В отличие от обломовско-карамазовского: до 30 лет дотянуть, а там

¹⁷⁶ Соловьев В. С. Три речи в память О Достоевском // В. С. Соловьев. Литературная критика. М., 1990. С. 38.

¹⁷⁷ Гончаров И. А. Обломов. М., 1957. С. 133–134.

¹⁷⁸ Там же. С. 134.

и кубок об пол – “уйти из жизни в сон или смерть”¹⁷⁹. Очевидно, что кубок, который упомянут, отсылает нас к «Братьям Карамазовым», к монологу Ивана: «Алеша, ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал. К чему ты в такой серьез берешь? Уж не думаешь ли ты, что я прямо поеду теперь туда, к иезуитам, чтобы стать в сонме людей, поправляющих его подвиг? О Господи, какое мне дело! Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть, а там – кубок об пол»¹⁸⁰.

Особое место в ряду произведений, в которых авторы обращаются к интересующему нас образу, занимает рассказ И. Бунина «Чаша жизни» (1913). Он создается на пике интереса к национальной проблематике и органичен, с одной стороны, в ряду других произведений самого художника о России и русском человеке, а, с другой – среди произведений о русской провинции (Горький, Замятин, Ремизов, Сергеев-Ценский, Серафимович, Сургучев и др.), составивших «провинциальный текст» русской литературы.

Подобно Горькому («Окуров»), Замятину («Уездное»), Серафимовичу («Город в степи») Бунин в небольшом по объему произведении создает концептуально завершенный образ провинциального города. Стрелецк предстает как нечто уродливое, дисгармоничное, в нем «только возле неуклюжего собора и базарной площади белеют каменные дома хлеботорговцев, а по окраинам – хибарки, нищета»¹⁸¹. Важной деталью является то, что «нигде не росло ни единого деревца – разве какая-нибудь кривая яблонька на мещанском пустыре» (4, 205). Только пыль, которая «покрывала все крыши, все стены и окна» в городе. В «золотистой пыли» июльского вечера объясняется в любви Сане Диесперовой Селихов, в тучах «рыжей пыли» проходит жизнь на Песчаной улице, «пыльно и бледно зеленеют верхушки молодых тополей» на дворе протоиерейского дома отца Кира, «тускло серебрится от пыли небо»... Завершая повествование, автор замечает: «Стрелецк был запылен, казался очень бедным». (Вооб-

¹⁷⁹ Кантор В. Долгий навик к сну: Размышления о романе И. А. Гончарова «Обломов» // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 179.

¹⁸⁰ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. : в 30 т. М., 1972–1990. Т. 14. С. 248.

¹⁸¹ Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. М., 1967. Т. 4. С. 204. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте статьи.)

ще образ пыли является сквозным для произведений Бунина: мы встречаем его в «Хорошей жизни», в «Деревне», в «Захаре Воробьева», в «Князе о князьях», есть рассказ «Пыль». Можно предположить, что этот образ стал символическим для Бунина, воплощая то, что отчуждает человека от подлинной жизни).

Показ уездного бытия как неистинного и, следовательно, отторгающего мир природы в его разнообразных проявлениях выделяет Бунин-художника среди современников. Ведущей в это время стала тенденция такого изображения провинции, при котором природа выступала носителем ее уродливых черт. Такому принципу изображения соответствовали широко распространившиеся приемы «овеществления» и антропоморфизации пейзажа, его нередко и подчеркнуто антиэстетический характер. Примером могут служить пространные пейзажные отступления в «окуровском цикле» Горького, характеристики подобного типа: «Луна... велика и красна, как сырое мясо»¹⁸²; «тонкие сухие прутья, как седые волосы» (9, 131); «туча, похожая на огромного сома» (9, 345); «...песок хватал его за ступни, тянул куда-то вниз...» (9, 83). В бунинском же художественном мире природа предпочитает быть «вытесненной». Уездный город трактуется как то, что разрушает привычный космос традиционной жизни с ее ориентацией на целостность. Человек в этом городе оказывается вырванным из органических связей с природой, с землей, с миром.

Оригинальность бунинского подхода определяется не только особым отношением к миру природы. Жизнь уездного городка измеряется и оценивается универсальной мерой, что обозначено сразу – заголовком рассказа. Важность для художника именно такого заголовка осознается еще четче, если иметь в виду то, что предполагалось сначала называть рассказ иначе – «В Стрелецке», «Дом» (4, 479). В заголовке «Чаша жизни» сразу обозначена интенция автора – перевести судьбы героев в универсальный, символический, метафизический контекст. В самом рассказе образ «чаши жизни» возникает дважды. Об Александре Васильевне: «...напрасно качали над ней головами – удар был легкий. Видно, была еще какая-то капля меда в чаше ее жизни... Еще жаждало старое

¹⁸² Горький М. Собр. соч. : в 30 т. М., 1949–1956. Т. 9. С. 7. (В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страницы в тексте статьи.)

сердце этой капли, – и Александра Васильевна стала поправляться» (4, 217). А двумя страницами раньше писатель дает диалог о. Кира и Горизонтова, в котором на вопрос Иорданского, в чем цель его жизни (Сначала он говорит о смысле: «Зачем живешь ты на свете, уподобляясь тем, которые жили во времена зоологические, на первых ступенях развития?» (4, 211)), тот отвечает: «В долголети и наслаждении им... Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни» (4, 212). Горизонтов говорит о том, что необходимо ценить дар жизни. Но сам-то своим прагматически-физиологическим существованием ведет скорее тему смерти в рассказе. В создании образа Горизонтова очевидна модернистская стратегия изображения, которая проявляется в нарочитом, избыточном физиологизме портрета, а также в описании его образа жизни. Очевидно, что суждения, а главное, поведение Горизонтова – травестированный, опошленный, доведенный до абсурда вариант позиции, сформулированной Штольцем. Помимо текстовых переключек эти догадки подкрепляются и тем, что роман Гончарова и рассказ Бунина объединяет сквозная тема, придающая трагически-пронзительное звучание обоим произведениям – тема страшной, всепобеждающей инерции существования, которая не дает героям пробиться к подлинным ценностям («Чаша жизни»), реализовать мечты и стремления («Обломов»). А отголоски мироотношения Обломова, который боится заразиться злом и суетой окружающей жизни, слышны в реплике отца Кира, брошенной с презрительным недоумением Горизонтову после его речей о «драгоценной чаше жизни»: «Чашу жизни? – строго перебил о. Кир и широко повел рукой по воздуху. – Жизни здесь? На этой улице? Я не могу спокойно говорить с тобой! Ты достоин своей позорной клички!» (4, 121). Кличка, как мы помним, Мандрилла – вероятнее всего, от мандрила¹⁸³. Эта кличка в соединении с фамилией Горизонтов (имени, заметим, не названо) и описанием его внешности и образа его существования знакова, еще более заостряет «физиологическую тему» этого персонажа. Любопытно, что Селихов также лишен имени, а фамилия его

¹⁸³ Mandpillus Мандрил, или сфинкс (лат. Mandrillus sphinx) — вид приматов из семейства мартышковых. Вместе с дрилами включён в род мандрилов. Окрас мандрилов — один из самых ярких и разноцветных среди приматов и вообще млекопитающих. Выглядит мандрил необычно, в его внешности словно соединились черты павиана, собаки и... кабана.
URL: <http://www.animalsglobe.ru/mandril/>

восходит к «селезень, селех» – утиный самец¹⁸⁴. Только двум героям из четырех даровано имя как знак личности («имя – онтологическая форма личности» (П. Флоренский)). Причем благодатные, многообещающие значения этих имен совершенно очевидно связаны, перекликаются: Александра (с греческого – защитница людей), Васильевна (от Василий – царственный) и Кир (солнце, владыка, господин) Иорданский (от Иордан – не только главная река Палестины, река Священной истории, связанная с Иоанном Крестителем, с Крещением Христа Иоанном, но и символическое наименование крещенской проруби, вырубленной для освящения воды в Крещение)¹⁸⁵.

Давая такие имена героям, автор, вероятно, обозначает тему высокого человеческого предназначения в мире, той наполненной подлинным смыслом жизни, которая прошла мимо героев, но по которой они, по крайней мере Александра Васильевна, горько тоскуют. Рассказ так построен, что вся жизнь героев оказывается фактически за текстом. Автор использует прием сюжетной паузы, когда о 30 годах жизни героев лишь упомянуто, что они были употреблены Селиховым и Иорданским «на состязание в достижении известности, достатка и почета» (4, 202), а в сознании Александры Васильевны прочно обосновалась мечта о своем доме. Само повествование блестяще моделирует продолжающийся абсурд их теперешнего существования и неотвратимость смерти. Более того, нарочитое – на всем протяжении рассказа – употребление глаголов несовершенного вида дает ощущение общей, в том числе и нас, читателей, включенности в это вечное хождение человека «по кругу», отчуждающее его от истинного предназначения. Даже без специального количественного подсчета очевидно, что глаголы совершенного вида составляют ничтожно малую часть из всех употребленных. Все они особенно значимы: **влюбился, глянул, сказал, употребили, разбогател, прославился, купил, лишился, застал, лишил своего благоволения, запретил, появился (серб), привез, задавили, замяли, зажег, осветил** и некоторые другие. Так акцентирована единичность завершенных действий – в подавляющем потоке незавершенности: **ухаживал, боялась,**

¹⁸⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. IV. С. 172.

¹⁸⁵ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репринт. издание. М., 1992. Т. 1. С. 1110.

носила, напевала, не разговаривал, знал, ревновал, шли (дни за днями, годы за годами), молчал, похаживал, обдумывал, изменял, мерно ходил, поглядывал, пил, не росло, серебрилось, неслись, проходил, не любил, не терпел, благословлял, пел, рассказывал, скакала, подкидывала, хватала, лила слезы, ходили, поражал, купался, дул, белел, тянулись, ел, предупреждал, орали, отпевали, трезвонили, горевала, служил (панихиду), жаждало (сердце), жила (мечтой увидеть), никто не плакал, лежала, пустовал, открылась, лежал, вечным сном спали, работал и т. п. и т. п. Избыточностью незавершенных действий передается сила инерции, подчиняющая человека и продолжающаяся в его существовании и его существованием.

Горькое чувство еще более усиливается от того, что главные герои как будто связаны с храмом. И здесь возможны были варианты обретения смысла и благодати. Однако Бунин в этом рассказе, как и в других произведениях 1910-х гг. («Аглая», «Я все молчу», «Жертва» и др.), довольно жестко показывает глухоту, невосприимчивость русского человека к религиозным ценностям и религиозному переживанию. Сила инерции одолела «живую душу» о. Кира, а мечты Александры Васильевны оказались иллюзией, были «задавлены». Кульминационным эпизодом развития этой темы можно считать эпизод отпевания Селихова. Он решен в предметном ключе, с акцентацией подчеркнуто бытовых, непоэтических деталей: «Поставили у дверей парчовую, желтую с белым крестом крышку гроба, внесли покойника в зимний придел, теплый, низкий, старинный, со многими сводами ... **тяжело, сотрясая пол своею тяжестью**, ходил вокруг гроба и кадил на **блестящий нос, на рисовое лицо** пьяный и торжественно мрачный, исполнявший свое предсказание о. Кир... Уже не страшны были его действия, каждения и поклоны, которыми провожал он из этого бренного мира того, с кем столкнула его судьба на пороге жизни. Страшен был он сам, его ноги, **раздутые водянкой, его живот, выпиравший под ризой, его отекшее, почерневшее лицо, остекленевшие глаза, поседевшие, ставшие прямыми и маслеными волосы, трясущиеся руки...**» (4, 213). Эта тема завершена в заключительном фрагменте: «Лежал в своем темном доме уже давно не встаю-

щий с постели, седовласый, распухший, с запавшими глазами о. Кир» (4, 221). А эпизод отпевания заканчивается тоже знаменательно: потерявшую сознание Александру Васильевну выносят на паперть, «на воздух». Изображая провинциального русского человека и оценивая его судьбу универсальной бытийной мерой, Бунин, как мне кажется, созвучен тютчевской трактовке: **«И гроб опущен уж в могилу И все столпилось вокруг... Толкуются, дышат через силу, Спирает грудь тлетворный дух. <...> А небо так нетленно-чисто, Так беспрельдно над землей... И птицы реют голосисто В воздушной бездне голубой»**¹⁸⁶.

Мы видим, что, как и в тютчевском стихотворении, в рассказе Бунина дыхание подлинной жизни – вне храма, вне обряда и церковных таинств и вне города. Оно – в природе, живущей по своим, не зависящим от человека законам: «На Святой, на Фоминой по целым дням трезвонили колокола над городом – и казалось, что это трезвон в честь ее новой жизни, ее первой радостной весны. А вкуса к жизни уже не было... **Почти каждый день она бывала в Никольской церкви – и всегда ужасно утомлялась.** <...> Все слеза набегала на ее левый глаз, и все подтирала она ее за обедней батистовым платочком, устало глядя на иконы над царскими вратами. **Ноги ныли, в церкви было жарко, душно, многолюдно.** Горячо пылали свечи, горячо лился солнечный свет на толпу из купола. <...> С тоской чувствовала она, что не о чем стало ей молиться. <...> Однажды в апрельский день она пошла в кладбищенскую рощу – хотела просто погулять, развлечься, вспомнить прежнее, молодое время, а сказала кухарке, что хочет посмотреть могилу мужа. **Было тепло, легко, все радовало – и воздух, и небо, и белые облака, и весенний простор»** (4. 214). В таком контексте особый смысл как знак причастности миру живого, настоящего обретает имя Желудь, а также указание на иную национальную принадлежность другого персонажа (серб) как знак иной родины, где **«синее море, белый пароход»** (4, 207).

¹⁸⁶ *Тютчев Ф. И. ...И гроб опущен уж в могилу// Ф. И. Тютчев. Стихотворения. Свердловск, 1980. С. 59.*

Рассказ Бунина по уровню обобщения можно считать микроманом, настолько объемна здесь трактовка человеческого существования. В рассказе явлены многие сюжеты и темы русской классики. А символический образ «чаши жизни» получает острое экзистенциальное звучание. Этот образ органичен в ряду других символических обобщений творчества художника 1910-х гг. Достаточно вспомнить образ платка, изношенного кухаркой наизнанку в ожидании праздника – именно с таким платком сравнивает свою жизнь главный герой повести «Деревня» Тихон Красов, переживающий настоящую драму своего существования..

Если в бунинском рассказе травестируется позиция Штольца – рационально «использовать» дар жизни, то в фельетоне М. Булгакова с тем же названием травестируется сам символ. В этом «веселом московском рассказе с печальным концом» (1923) один советский начальник Пал Васильич перед неизбежным арестом за растрату пьет, как он сам говорит, «чашу жизни»: «Переутомился я, друзья! Заела меня работа! Хочу я отдохнуть, провести вечер в вашем кругу! Молю я, друзья, давайте будем пить чашу жизни! Едем! Едем!»¹⁸⁷. У Пала Васильича «лицо красное, и портвейном от него пахнет». Повествование ведется от лица рассказчика, который подвергся искушению этой «чашей жизни»: «Истинно, как перед Богом, скажу вам, гражданин, пропадаю через проклятого Пала Васильича... Соблазнил меня чашей жизни, а сам предал, подлец!...»¹⁸⁸ Рассказчик получает от Пала Васильича «дьявольские деньги» – 500 миллионов, которые в конечном счете губят его: приводят к аресту и увольнению со службы. Очевидно, что Пал Васильич стал своеобразным предшественником Степана Богдановича Лиходеева в романе «Мастер и Маргарита», как, впрочем, повторилась в романе и разыгранная в фельетоне ситуация с деньгами.

Тем самым стихами Пастернака, рассказом Бунина и фельетоном Булгакова – произведениями хронологически близкими – литература XX в. не только

¹⁸⁷ Булгаков М. М. Чаша жизни // М. М. Булгаков. Чаша жизни: Повести, рассказы, пьеса, очерки, фельетоны, письма. М., 1988. С. 401.

¹⁸⁸ Там же. С. 401.

ярко продемонстрировала самую живую связь с традицией, но и четко обозначила те полюса, вокруг которых складывалось и складывается интерпретационное поле универсального символа «чаша жизни».

ЧЕХОВСКАЯ ТЕМА В ПРОЗЕ ХУДОЖНИКА

Проблема «Бунин и Чехов» имеет давнюю традицию. Еще дореволюционные критики настойчиво искали у Бунина чеховские мотивы. А. Измайлов, например, категорично считал художника «только одним из многих, замороженных, зачарованных, увлеченных Чеховым»¹⁸⁹. Сам Бунин, любивший Чехова и ценивший его как замечательного мастера, решительно отвергал его влияние, как, впрочем, и влияние кого-либо другого из классиков, на свое творчество: «Я, сколько себя помню, никогда *никому* не подражал»; «решительно ничего чеховского у меня никогда не было» (см. об этом подробнее: 9; 561, 265).

В советском литературоведении достаточно активно изучался и обсуждался этот вопрос. Одни исследователи прямо ставили прозу Бунина в зависимость от чеховской¹⁹⁰. Другие, такие, как И. Газер, Л. Никулин, А. Волков, В. Гейдеко, В. Лакшин, пытались представить в своих работах более объективную картину взаимодействия двух авторов¹⁹¹. Вместе с тем в большинстве исследований преобладал принцип сравнения по тематическому признаку¹⁹².

Одной из заметных статей, выполненной в иной методологии и обозначившей переход к выявлению сущностных закономерностей художественных миров Чехова и Бунина, стала статья Э. Полоцкой, напечатанная в одном из томов «Литературного наследства», посвященного Бунину. Исследовательница справедливо указывала: «Наиболее плодотворным представляется подход к творчеству Бунина и Чехова как к двум объективным эстетическим ценностям, достойным сравнения. Если, идя этим путем, не ограничиваться слишком об-

¹⁸⁹ Цит. по: Полоцкая Э. А. Чехов в художественном развитии Бунина. 1890–1910-е годы // Иван Бунин. Кн. 2. С. 88. (Лит. наследство : в 2 кн. Т. 84). Здесь же исследовательница указывала, что в другой статье А. Измайлова говорилось о зависимости от чеховского искусства не только прозы, но и поэзии Бунина.

¹⁹⁰ См.: Бонами Т. М. И. А. Бунин и А. П. Чехов // Учен. записки Владимир. пед. ин-та. 1958. Вып. 4. С. 131–149.

¹⁹¹ См.: Газер И. А. П. Чехов и И. А. Бунин // Лит. А. П. Чехова. Таганрог : сб. ст. и материалов. Вып. 3. Ростов н/Д, 1963. С. 193–218 ; Никулин Л. Чехов. Бунин. Куприн: лит. портреты. М., 1960. С. 250–252 ; Волков А. А. Проза Ивана Бунина. М., 1969. С. 65 ; Гейдеко В. А. А. Чехов и И. Бунин. М., 1976 ; Лакшин В. Чехов и Бунин – последняя встреча // Вопр. литературы. 1978. № 10. С. 166–188.

¹⁹² См.: Гейдеко В. Указ. соч.

щими категориями, а попытаться войти в глубь поэтического материала, то, думается, можно добиться больших результатов»¹⁹³.

Чехов был одним из первых русских художников, который в своем творчестве реализовал концепцию целостного человека, воплотил идею более высокого типа единства личности с действительностью, выражаемую формулой «человек – это мир человека». Такое видение обусловило углубление «предметного психологизма», активизацию и обновление косвенных приемов изображения внутреннего мира человека. Л. Гинзбург очень точно отметила, что «реализм XIX века не знал еще этого слитного, сплошного течения переплетающихся подробностей внешней реальности и душевных движений персонажа»¹⁹⁴. Развивая эти идеи, А. Чудаков показал, как в прозе Чехова утверждается «невозможность миновать тот вещный мир, который по праву своего присутствия перед глазами героя, вторгается в его сознание»¹⁹⁵. Явления внешнего мира воскрешают события внутреннего, которые в свою очередь вновь связываются с внешним, создавая неразмыкаемую цепь. В рассказе «На подводе» художник последовательно воспроизводит динамику внутренних состояний героини, которые связаны с ее непосредственными впечатлениями и реакциями на внешний мир, вплетены в реальность: «А дорога все хуже и хуже... Въехали в лес. Тут уж сворачивать негде, колеи глубокие, и в них льется и журчит вода.

– Какова дорога? – спросил Ханов и засмеялся.

Учительница смотрела на него и не понимала: зачем этот чудаковитый человек живет здесь? Что могут дать ему в этой глуши, в грязи, в скуке его деньги, интересная наружность, тонкая воспитанность? Он не получает никаких преимуществ от жизни и вот так же, как Семен, едет шагом, по отвратительной дороге, и терпит такие же неудобства. Зачем жить здесь, если есть возможность жить в Петербурге, за границей? И казалось бы, что стоит ему, богатому человеку, из этой дурной дороги сделать хорошую, чтобы не мучиться так и не видеть этого отчаяния, какое написано на лицах у кучера и Семёна; но он только смеется, и,

¹⁹³ Полоцкая Э. Указ. соч. С. 66.

¹⁹⁴ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 144.

¹⁹⁵ Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 255.

по-видимому, для него все равно и лучшей жизни ему не нужно. Он добр, мягок, наивен, не понимает этой грубой жизни, не знает ее так же, как на экзамене не знал молитв. Жертвует он в школы одни только глобусы и искренно считает себя полезным человеком и видным деятелем по народному образованию. А кому нужны тут его глобусы! <...>

Около старого Семена он казался стройным, бодрым, но в походке его было что-то такое, едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели. И точно в лесу вдруг запахло вином. Марье Васильевне стало страшно и стало жаль этого человека, погибающего неизвестно для чего и почему, и ей пришло на мысль, что если бы она была его женой или сестрой, то всю свою жизнь, кажется, отдала бы за то, чтобы спасти его от гибели. Быть женой? Жизнь устроена так, что вот он живет у себя в большой усадьбе один, она живет в глухой деревне одна, но почему-то даже мысль о том, что он и она могли бы быть близки и равны, кажется невозможной, нелепой. В сущности вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце.

“И непонятно, — думала она, — зачем красоту, эту приветливость, грустные, милые глаза бог дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся”.

— Здесь нам поворачивать вправо, — сказал Ханов, садясь в коляску. — Прощайте! Всего хорошего!

И опять она думала о своих учениках, об экзамене, о стороже, об училищном совете; и когда ветер доносил справа шум удалявшейся коляски, то эти мысли мешались с другими. Хотелось думать о красивых глазах, о любви, о том счастье, какого никогда не будет»¹⁹⁶.

А вот другой пример из Чехова: «Потемки, колокольный звон, рев метели, хромой мальчик, ропщущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — все

¹⁹⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 9. М. С. 337–338. (Далее произведения Чехова цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц в тексте.)

это мешалось, вырастало в одно громадное впечатление, и мир Божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Все только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца.

Громадное впечатление росло и росло, заволокло собой сознание и обратилось в сладкий сон. Иловайская спала, но видела лампадку и толстый нос, по которому прыгал красный свет» («На пути» – 5, 474).

Бунин, несомненно, опирался на открытия своего предшественника. «Выдумывание художественных подробностей и сближало нас, может быть, больше всего» (9, 235), – признавался художник в своей книге о Чехове, имея в виду подробности предметной реальности произведений.

Бунин, как и Чехов, исследует психологию человека в «плотном» предметном окружении, в потоке текущей повседневности, развивая идею единства существования личности в неразложимости ее начал. Анализируется не просто сознание, а определенный тип мироотношения, складывающийся из сложной совокупности впечатлений, эмоциональных состояний, переживаний. Художнику важно явить единство бытового и сущностного, неразложимость разного рода непосредственных реакций на окружающее и высоких проявлений душевной жизни. По этому принципу, организующему повествовательную систему его произведений, выстраивался «мир» бунинского персонажа: «Все слышнее доносился нудный стон голодных кабанов, – и вдруг этот стон превратился в дружный и мощный рев: верно, кабаны слышали голоса кухарки и Оськи, тащивших к ним тяжелую лоханку с месивом. И, не кончив дум о смерти, Тихон Ильич кинул папиросу в полоскательницу, надернул поддевку и поспешил на варок. Широко и глубоко шагая по хлюпающему навозу, он сам отворил закуту – и долго не сводил жадных и тоскливых глаз с кабанов, кинувшихся к корыту, в которое с паром вывалили месиво. Думу о смерти перебивала другая: покойный-то покойный, а этого покойного, может быть, в пример будут ставить. Кто он был? Сирота, нищий, в детстве не жвавший по два дня куска хлеба... А теперь?» (3, 49). Этот фрагмент из «Деревни» прекрасно иллюстрирует, как

конкретное душевное состояние героя, дающее представление о его внутренней жизни в целом, постигается через ту разнокачественность содержания реальности, которая «подключается» к его психической деятельности. Подробности и приметы, относящиеся к разным срезам бытия человека – бытовому, природному, социальному, сущностному – взаимодействуя друг с другом, переплетаются в «сплошном течении» с душевными движениями персонажа. Подобный прием, как уже указывалось, был блестяще освоен Чеховым. Сравните, как он передает состояние Анисима (рассказ «В овраге») в тот момент, когда тот уезжает из села после свадьбы: «Когда выезжали из оврага наверх, то Анисим все оглядывался назад, на село. Был теплый, ясный день. В первый раз выгнали скотину, и около стада ходили девушки и бабы, одетые по-праздничному. Бурый бык ревел, радуясь свободе, и рыл передними ногами землю. Всюду, и вверху, и внизу, пели жаворонки. Анисим оглядывался на церковь, стройную, беленькую – ее недавно побелили, – и вспомнил, как пять дней назад молился в ней; оглянулся на школу с зеленой крышей, на речку, в которой когда-то купался и удил рыбу, и радость колыхнулась в груди» (10, 159).

Чеховская установка выражать чувство героя через конкретную предметную реальность была близка Бунину и, преобразованная, органично вошла в его систему художественного исследования человека. Бунинский герой всегда отличается обостренной восприимчивостью к действительности, повышенной впечатлительностью. Это и его личная черта, и черта целой культурной эпохи, углубившей интерес именно к сфере впечатлений человека. Целостность какого-либо внутреннего состояния героя передавалась через его восприятие, которое совмещало изначальную психологическую «зараженность» предметов реальности и сиюминутные, эмоциональные реакции на них. Так, переживаемая Натальей («Суходол») мука «выброшенности» из родной, близкой жизни окрашивает всю воспринимаемую ею действительность и одновременно как бы корректируется этой действительностью: «И телега, выбравшись на шоссе, опять затряслась, забила, шибко загремела по камням. <...> Звезды за домами уже не было.

Впереди была белая голая улица, белая мостовая, белые дома – и все это замыкалось огромным белым собором под новым беложестяным куполом, и небо над ним стало бледно-синее, сухое. А там, дома, в это время уже роса падала, сад благоухал свежестью, пахло из топившейся поварской; далеко за равнинами хлебов, за серебристыми тополями на окраинах сада, за старой заветной баней догорала заря, а в гостиной были отворены двери на балкон, алый свет мешался с сумраком в углах, и желто-смуглая, черноглазая, похожая и на дедушку и на Петра Петровича барышня поминутно оправляла рукава легкого и широкого платья из оранжевого шелка, пристально смотрела в ноты, сидя спиной к заре, ударяя по желтым клавишам, наполняя гостиную торжественно-певучими, сладостно-отчаянными звуками полонеза Огинского.

<...>

А телега гремела. Город был вокруг, жаркий и вонючий, тот самый, что представлялся прежде чем-то волшебным. И Наташка с болезненным удивлением глядела на разряженный народ, идущий взад и вперед по камням возле домов, ворот и лавок с раскрытыми дверями...» (3, 155–156).

Между тем, воссоздавая вслед за Чеховым многозначную целостность внутренних состояний своих героев, Бунин во многом иначе трактовал их сущность. «Для прозы и драматургии Чехова нехарактерна концентрация переживаний в каком-либо одном внутреннем событии, душевном движении, как, например, для Достоевского. Поток внутреннего мира чеховских героев разливается широко, вяло и небурно, омывая в своем течении все оказавшиеся на пути вещи», – верно отмечает А. П. Чудаков¹⁹⁷. Бунинский герой, напротив, отличается «одержимостью», он сосредоточен на одном. Его внутренний мир выстраивается не просто по единому эмоциональному признаку, а по принципу нарастающего психологического напряжения. Чехов часто лишь обозначал переживание героя, подчеркивая его автономность. Бунин же стремился последовательно восстановить динамику эмоциональных состояний и выверить их общей однонаправленностью личности. В разнородности впечатлений и пережи-

¹⁹⁷ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 255.

ваний своего персонажа он всегда обнаруживал ведущую психологическую доминанту, определяющую «выраженность» характеров при всей их сложности. Такая художественная задача требовала особых поэтических средств. Весьма показательным, что Бунин остался совершенно невосприимчив к такому чеховскому приему, как «овеществление, или опредмечивание чувства», при котором «психический феномен сравнивается с явлением физического мира или прямо уподобляется ему»¹⁹⁸. Мы не найдем у него характеристик, подобных чеховским, например, такого рода: «Ему казалось, что голова у него громадная и пустая, как амбар, и что в ней бродят новые, какие-то особенные мысли в виде длинных теней» («Учитель словесности» – 8, 330). Бунину оказался чужд и прием прямой или опосредованной антропоморфизации: «Говорили тихо, вполголоса и не замечали, что лампа хмурится и скоро погаснет» («Три года» – 9, 13); «И эхо тоже смеялось» («В овраге» – 10, 161). И это тем более симптоматично, что такие приемы, усиленные влиянием модернизма, широко использовались в прозе начала XX в. Ярko «овеществленно» изображали своих героев многие современники Бунина: «Как эта муть вечерняя, обложившая степь со всех сторон, тихонько заползает в грудь и ширится там тоска. Горячим свинцом дошла до сердца, тихонечко придавила его, и сердце закипает, сердце ропщет»¹⁹⁹ (И. Касаткин, «Домой»); «Будто и не человек шел, а старая воскресшая курганная баба»²⁰⁰ (Е. Замятин, «Уездное»). В произведениях тех же авторов встречаем частые примеры «очеловечивания» физических предметов и явлений. У Е. Замятина «медленно умирает в тоске лампа», у А. Серафимовича «песок незримо, но неустанно и неотвратимо вползал».

Бунин в этом плане стоит особняком. Он идет по пути интенсификации косвенных приемов, избегая прямой, нарочитой экспрессии. И, думается, дело здесь не только в верности художника классической традиции. Чтобы передать сконцентрированность внутреннего мира своего героя и одновременно показать психологическую достоверность такого мира писателю понадобились иные ху-

¹⁹⁸ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 251.

¹⁹⁹ Касаткин И. Лесная быль. М., 1916. С. 132.

²⁰⁰ Замятин Е. Уездное // Заветы. 1913. № 5. С. 99.

дожественные приемы. З. Гиппиус, сравнивая в свое время «Деревню» с «Мужиками» Чехова, остроумно заметила: «Бунин не Чехов: в книге нет легкости и остроты чеховских “Мужиков”... Бунин не чертит, не рисует, а долго, нудно, медленно рассказывает, показывает»²⁰¹.

Прием прямого «овеществления» был вытеснен косвенным «опредмечиванием». Это нашло выражение в системном использовании повторяющихся деталей и на уровне произведения в целом, и на уровне отдельных его фрагментов. Бунин не боялся и таких повторений, которые переходили из произведения в произведение, становясь символической чертой его мира (образ «пыли», например). Трижды встречается в изображении суходольской природы такая примета, как «мелкий, сонный лепет тополей». Нарочитым повторением слов – *белый, по камням, гремела* – художник создает впечатление интенсивности переживания героини во фрагменте, который цитировался ранее. В «Последнем свидании» мотив несостоявшейся любви и неосуществленности жизни «проведен» «лунной темой». Моделируется общая психологическая атмосфера рассказа: «В лунный осенний вечер, сырой и холодный, Стрешнев приказал оседлать лошадь. Лунный свет полосой голубого дыма падал в продолговатое окошко» (4, 70); «В сырых лунных полях тускло белела полынь... Лес, мертвый, холодный от луны и росы... Луна, яркая и точно мокрая, мелькала по голым верхушкам... Луна стояла над пустынными... лугами» (4, 71); «Как печально все это было при луне!» (4, 72); «Луна садилась» (4, 75). Очевидно, что в определенно заданной автором природной реальности обыгрывается традиционный сюжетный мотив свидания при луне. И такое подчеркнутое повторение (на двух страницах текста образ луны возникает восемь раз!) является не просто приемом передачи внутреннего состояния героя, но и фактором создания сконцентрированности этого состояния. Именно такое качество письма Бунина и имел в виду Чехов, когда сравнивал его стиль со «сгущенным бульоном» или же когда остроумно замечал: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня» (9, 195–196).

²⁰¹ Крайний А. [Гиппиус З.]. Литературный дневник // Рус. мысль. 1911. № 6. Отд. 3. С. 15.

Вместе с тем, очевидно, что при всей оригинальности каждого, Бунина и Чехова роднит общий принцип моделирования мира, которым преодолевается дистанция между «я» и «не-я», между субъективным состоянием человека и окружающей его реальностью. Этот принцип обозначается феноменологической формулой «нет объекта без субъекта», а также удивительно точно сформулирован Алексеем Арсеньевым: «Нет никакой отдельной от нас природы... Каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (6, 214). Поэтому диалог Бунина-художника и последнего классика русской литературы, с которым он мог общаться «на равных», в отличие от Толстого, например, оказался более всего плодотворным на уровне общей поэтики.

Однако это не означало того факта, что в прозе художника отсутствуют конкретные межтекстовые связи с произведениями Чехова. «Сознательные экскурсии писателя в чеховскую тематику» (Э. Полоцкая) на сегодня очевидны. Есть работа, в которой, например, обстоятельно сопоставляются «Учитель» Бунина и «Учитель словесности» Чехова и убедительно показывается, что разработка Буниным темы учительства во многом предваряет последующие чеховские открытия²⁰².

Хочется отметить и такой бунинский рассказ, как «Худая трава». При внимательном прочтении очевидны переклички с чеховским «Архиереем». Названные произведения традиционно рассматриваются в контексте повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» как открывающей в литературе этого периода тему последних дней человека, переживания им приближающейся смерти. Не случайно сам Бунин в одном из писем 1913 г. назвал «Худую траву» «мужицкий Иван Ильич». Однако пафос повести Толстого несколько иной: художнику важнее всего было раскрыть горький процесс осознания героем того, что «он прожил свою жизнь не так, как должно было», и сейчас, в настоящем, у него нет ничего, что могло бы его утешить, и потому ему так нелегко примириться с наступающей смертью.

²⁰² См.: Копылова Н. И. Учитель в рассказах А. П. Чехова и И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина : сб. науч. трудов. Вып. 2. Воронеж, 2008. С. 185–196.

В произведениях Чехова и Бунина во многом другие акценты, их герои с самого начала переживают свое состояние болезни и близкого ухода как освобождение, как возвращение к самим себе, к подлинным основаниям жизни. При этом рассказы обнаруживают очевидное типологическое сходство, хотя при первом рассмотрении представляются трудно сопоставимыми: слишком уж «различны меж собой» герои – бунинский простой мужик, «батрак у жизни» Аверкий и человек, достигший высокого церковного сана – архиерей, преосвященный Петр у Чехова. Сходство обусловлено не просто совпадением сюжетной ситуации, речь идет о глубинной перекличке мотивов, о структурной близости этих вещей.

Бунин хорошо знал чеховский рассказ, считал его лучшим из написанного художником, с горькой иронией замечал в своей книге о Чехове, что «Архиерей» «прошел незамеченным» (9, 215).

Композиционно «Худая трава» почти повторяет чеховский текст: с самого начала рассказ организуется точкой зрения героя, его мировосприятием, его переживаниями. Повествователь максимально приближен к нему, находится «внутри» его пространства, «заражен» его состоянием и достоверно передает его ощущения от окружающего мира, окружающих людей. При этом повествование от 3-го лица создает дистанцию между героем и повествователем, что позволяет художникам с помощью целой системы мотивов, соотнесенных с национальной и общекультурной традициями, блистательно перевести переживаемое героями в общий символический контекст. Это отличает и чеховское, и бунинское повествование от толстовской техники постепенного «приближения» к герою, поэтапного вхождения в его внутренний мир. И в том и в другом рассказах подчеркивается автономность главного героя, контраст между ним и другими. Типологически близки и системы персонажей произведений. Так, сходную функцию по отношению к главному герою выполняют чеховские Мария Тимофеевна, Сисой, Катя – и бунинские жена, Анюта, внучка.

Можно заметить в «Худой траве» реминисценции из Чехова, текстовые переклички с предшественником, сходным образом организованные эпизоды,

например, первый разговор архиерея с матерью (гл. 2) и разговор Аверкия с женой (гл. 4).

Очевидна также в том и другом рассказах прямая соотнесенность ситуации близкой смерти, переживаемой героями, с религиозным календарем. Праздник апостолов Петра и Павла стал рубежным для Аверкия («Аверкий слег, разговевшись на Петров день» – 4, 131), владыка Петр заболел накануне Вербного Воскресенья и умер в Великую Субботу. Любопытно, что имя архиерея в миру – Павел («Павлуша, сыночек» – ласково называет его мать перед смертью). И рассказы, действительно, объединяются темой служения, жизни как служения. Это приложимо не только к чеховскому герою, который служит в прямом смысле – ведет церковные службы (эта тема усилена Чеховым еще и тем, что архиерей принадлежит к черному священству и живет в монастыре). Вечное мужицкое дело воспринимается Аверкием и трактуется автором «Худой травы» подобным образом: «Служил тридцать лет... а теперь шабаш, ослаб... Блоху не подкую» (4, 133); «И он все радовался первое время: вот он и дома, отслужился» (4, 137). Тема жизни как служения поднималась Буниным в этот период и в других рассказах («Лирник Родион», «Хороших кровей»).

Служение предполагает добровольное подчинение человеческого «я» общему и иерархическому порядку жизни, его законам и традициям, сокровенную согласованность с ними. В Аверкии автору дорога глубинная «природность», органичная подчиненность природному, космическому ритму. Поэтому не случайно, что, заболев в середине лета, он словно проходит вместе с окружающей природой все стадии «умирания» и уходит из жизни с наступлением зимы: «И еще месяц прошел, и приблизилось время принести этот горький и сладкий оброк Богу... Умирая, высохли и погнили травы» (4, 146); «Умер он в тихой, темной избе, за окошечком которой смутно белел первый снег» (4, 150). Чтобы подчеркнуть особую органику существования героя в природном мире, Бунин показывает его великую и удивительную способность почувствовать себя в конце пути всего лишь «худой травой»: «Худая трава из поля вон, – пошутил Аверкий. – А чую – конец. Чую – *она* (курсив автора. – Н. П.)» (4, 142). Та-

кая способность обретается только смирением, и это еще одно драгоценное качество бунинского героя.

Если Аверкий «живет» в природе и подчиняется природному ритму, то владыка Петр принадлежит храму, воплощающему для него весь мир и самого себя в этом мире²⁰³. И в этой принадлежности и подчиненности общему порядку того и другого героя также много сходного. Не случайно чеховский мотив открывающихся дверей (символически в контексте рассказа воспринимается, казалось бы, бытовая сцена, когда «хлопнула дверь: вошел... келейник» со словами: «Лошади поданы, пора к страстям Господним» – 10, 198) своеобразно дублируется у Бунина повторяющимся мотивом открытых ворот. Открытые ворота в «Худой траве» – не только знак перехода, приближающейся смерти, но и знак особой включенности героя в природный мир: «Весело и молодо глядело в ворота голубое, по горизонту оранжевое небо» (9, 143) и т. п.

И Аверкий, и чеховский отец Петр не мыслят себя самодостаточными единицами, поэтому, умирая, бунинский герой словно «растворяется» в природе, а чеховский – «остается» в звоне колоколов, церковных службах, «остается» в храме. И это самое главное, что сближает героев. Смерть бессильна перед человеком, жизнь которого становится служением.

Обращение к образам святых апостолов Петра и Павла в обоих рассказах позволило художникам не только акцентировать тему жизни как служения, но и особым образом подчеркнуть высокую оправданность, праведность такой жизни. Любопытно, что, по народным представлениям, «врата рая» в потустороннем мире охраняют именно святые Петр и Павел²⁰⁴. Другое дело, что Бунин, продолжая тему чеховского «Архиерея», намеренно переводит своего героя в природно-космический план, по-иному решает проблему человеческой принадлежности общему, мировому.

Художник, верный своему ностальгически-соперническому отношению к классике, «переписал», причем дважды, и «Даму с собачкой». Рассказы «Сол-

²⁰³ См. об этом подробнее: *Доманский Ю. В.* Статьи о Чехове. Тверь, 2001. С. 23–31.

²⁰⁴ Славянская мифология. С. 119.

нечный удар» и «Визитные карточки» – оригинальные бунинские интерпретации чеховского шедевра. Интертекстуальный анализ этих произведений может быть очень полезен, т. к. позволяет конкретно прояснить оригинальность концепций любви этих двух художников.

Очевидно сюжетное сходство «Дамы с собачкой» и «Солнечного удара»: в том и другом случаях в основу произведений положена ситуация «курортного романа», «случайной встречи», перерастающей для героев в самое главное событие жизни. Можно говорить и о сознательной ориентации Бунина на чеховский текст: она проявляется в прямых текстуальных переключках («эта маленькая женщина», «забавное приключение», «никогда не увидятся» и т. п.), повторяющихся мотивах (мотив страдающего сердца, мотив одиночества, сиротства среди окружающих).

Однако при очевидном сходстве столь же очевидно различие позиций художников, обусловленное их различными концепциями любви. История, рассказанная Чеховым, предполагает развитие отношений во времени. Именно так и построена «Дама с собачкой». Герою требуется время, чтобы осознать истинное значение происшедшего с ним: «Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие. Но прошло больше месяца, наступила глубокая зима, а в памяти все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера. И воспоминания разгорались все сильнее» (10, 136). Чувство к Анне Сергеевне дает Гурову радость обретенной духовной и душевной близости, дает возможность приобщения к истинным ценностям жизни. «Личная тайна» героя становится значимой и дорогой другому человеку, и совершается восстановление подлинного «я» не только Гурова, но и Анны Сергеевны: «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то,

чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта любовь изменила их обоих» (10, 143). Другими словами, если рассматривать чеховский рассказ в органичном для него контексте работ философов-диалогистов XX в., то встреча героев в «Даме с собачкой» – это именно та продолжающаяся «встреча», которая помогает достичь человеку полноты бытия. Поэтому рассуждения о «личной тайне» напрямую соотносятся с чеховской трактовкой темы любви.

У Бунина с самого начала, а точнее, с заголовка, задается иной аспект интерпретации вечной темы. Случайная встреча, как и у Чехова, становится встречей с той единственной женщиной, о которой мечтает каждый мужчина. Но для автора «Солнечного удара» важен прежде всего космический и эротический смысл происходящего. Героиня бунинского рассказа воплощает высший аспект женского, непосредственно, интимно связанный с душой мужчины, нечто вроде уже упоминавшейся нами в контексте рассказа «Натали» «Анимы». Являя для героя всю полноту женского и женственного, она помогает ему понять и смысл любви – который состоит, процитируем еще раз В. Соловьева, – в «перенесении всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановке самого центра нашей жизни». Не такие ли «перенесение» и «перестановку» переживает герой, когда после ее отъезда остро переживает свое одиночество, ощущает свою жизнь конченной, погибшей? «Как дико, страшно все будничное, когда сердце поражено, – да, поражено, он теперь понимал это, – этим страшным “солнечным ударом”, слишком большой любовью, слишком большим счастьем. <...> Потом, томясь мучительной завистью ко всем этим неизвестным ему, не страдающим людям, стал напряженно смотреть вдоль улицы.

– Куда идти? Что делать?

Улица была совершенно пуста. <...> Он вернулся в гостиницу, настолько разбитый усталостью, точно совершил огромный переход где-нибудь в Туркестане, в Сахаре. <...> Он лег на кровать на спину... Он лежал, подложив руки под затылок, и пристально глядел перед собой. Потом стиснул зубы, закрыл веки, чувствуя, как по щекам катятся из-под них слезы» (5; 243, 244), а потом

«поручик сидел под навесом на палубе, чувствуя себя постаревшим на десять лет» (5, 245). Так завершается рассказ.

В отличие от Чехова, Бунин убежден, что такого рода встреча не может иметь продолжения в реальной жизни героев, она живет только в их памяти. Именно память преобразует в бунинском мире яркие моменты прошлого в подлинность живого настоящего.

Что касается «Визитных карточек», то этот рассказ также прямо отсылает нас к «Даме с собачкой». «Ах, очень хороший и добрый, но, к сожалению, совсем не интересный человек... Секретарь нашей земской уездной управы» (7, 75) – говорит героиня о своем муже и сожалеет, что «выскочила» замуж «по глупости чересчур рано» и еще «ничего, ничего не испытала в жизни». В этих словах – очевидные переключки с тем, как Анна Сергеевна сначала «никак не могла объяснить, где служит ее муж – в губернском правлении или в губернской земской управе», а потом с болью признается: «Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей!.. Мне, когда я вышла за него, было двадцать лет, меня томило любопытство... Хотелось пожить! Пожить и пожить» (10, 132). Здесь еще точнее воссоздана именно чеховская модель отношений между героями. Если в «Солнечном ударе» лидирующую роль берет на себя героиня, то в этом рассказе, как у Чехова, он – избалованный успехами у женщин, самоуверенный человек, к тому же еще и известный писатель, она – застенчива, робка, покорна. И встречаются герои на пароходе «Гончаров», который «бежал по опустевшей Волге», но не знойным летом, а в начале осени, «когда завернули ранние холода, туго и быстро дул навстречу... студеной ветер, трепавший флаг на корме» (9, 72). Такой холодно-осенний образ пространства призван акцентировать жесткость авторского видения, пронзительную обнаженность ситуации. Несмотря на закономерность «разрывов», автор вновь являет нам Эрос в качестве великой силы соединения и единения, и тривиальный эпизод оборачивается событием в жизни героя, приобщающим его к тайне любви, тайне «восторга и ужаса» встречи с женщиной. Значительность пережитого подчеркивается лаконично-сдержанной, но очень емкой по смыслу и ху-

дожественно совершенной финальной фразой: «Он поцеловал ее ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани» (9, 77).

«СИТУАЦИЯ ВСТРЕЧИ»: БУНИН И ТОЛСТОЙ

Лев Толстой – художник, философ, человек – был подлинной «темой жизни» Бунина. «Никогда во мне не было восхищения ни перед кем – кроме только Толстого», – признавался Бунин в 1930 г.²⁰⁵ Еще ранее он говорил в одном из интервью: «Для меня был богом Толстой»²⁰⁶.

Постичь Толстого, приблизиться к нему являлось для Бунина творческой и человеческой сверхзадачей. Он переживает сильное увлечение Толстым в молодости (становится даже на некоторое время толстовцем!), пишет близкие толстовскому пафосу рассказы (лучшие из них – «Худая трава» – «мужицкий» «Иван Ильич» и «Господин из Сан-Франциско»), вновь и вновь возвращается к нему в дневниках, и, наконец, создает «Освобождение Толстого» как результат такого «растянутого» на всю жизнь процесса постижения.

Книга «Освобождение Толстого», написанная Буниным в 1937 г., принадлежит к числу итоговых произведений писателя. В определенном смысле она уникальна. Во-первых, потому, что, как справедливо полагают исследователи, это «необыкновенное произведение..., не имеющее аналогов в мировой толстовиане»²⁰⁷. Во-вторых, при кажущейся очевидности – ее теоретической и мемуарной основе – она изначально очень трудно определяется в жанровом аспекте²⁰⁸, «ускользает» от каких бы то ни было дефиниций. «Это одновременно и религиозно-моралистический трактат о Толстом, и подведение итогов собственной жизни, и художественное произведение, своего рода реквием...» – замечает О. Михайлов²⁰⁹. «Вокруг “Освобождения Толстого” легко выстраиваются различные контексты, потому что в этом произведении сконцентрированы сквозные мотивы всего бунинского творчества. <...> Понять природу произведения, проследить, как возникает удивительный синтез философичности и ху-

²⁰⁵ Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника». С. 271.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Михайлов О. Н. Послесловие // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 626.

²⁰⁸ Там же. С. 625.

²⁰⁹ Михайлов О. Н. Примечания // И. А. Бунин. Собр. соч. : в 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 556–557.

дожественности – задача, к решению которой едва приступают исследователи», – пишет М. С. Штерн, автор одной из последних монографических работ о художнике²¹⁰.

Думается, главная проблема книги связана с автором как носителем концепции, точнее, с многозначностью авторского статуса, с особым типом и особой логикой отношений автора и его героя – Л. Н. Толстого.

Это произведение, традиционно именуемое философским трактатом, носит, безусловно, обобщающий характер и по уровню предложенной концепции, и по мастерству ее воплощения. Это результат многих и многих наблюдений, размышлений, «вчитываний» и «вслушиваний», встреч, бесед, переживаний. Отсюда такая широта и свобода в использовании материала – художественного, мемуарного, публицистического, философского, критически-интерпретационного: от библейских источников и высказываний Будды до суждений яснополянских мужиков и отрывков из личных писем. И вместе с тем это не столько обобщение, сколько общение. Перед нами блистательно разыгрывается «ситуация встречи» (термин В. С. Библера), в которой как источник нового содержания важен момент сопряженности различных ценностных и эстетических смыслов. «Всякая подлинная жизнь есть встреча», – писал М. Бубер, разработавший в своих сочинениях проблему онтологического диалога²¹¹. И, подобно этому, читатель, действительно, обретает подлинность содержания, только включившись в «ситуацию встречи», в процесс общения двух художников и двух личностей.

Концепция как смысловой узел обозначена в самом начале, но это лишь тема разговора, а дальше – «на наших глазах» и «при нашем участии» – она, подобно «узлу» «развязывается», развивается, обогащается. Как и должно быть в диалогическом общении, автор снова и снова «слушает» Толстого, дает ему возможность «свободно» говорить, очень широко цитируя его дневники, произведения, письма: «Родился я и провел первое детство в древне Ясной По-

²¹⁰ Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии. Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов : монография. Омск, 1997. С. 180.

²¹¹ Бубер М. Указ. соч. С. 300.

ляне...» (9, 9); «28 окт. 1910 г., Оптиная Пустынь. Лег (вчера) в половине 12. Спал до третьего часа. Проснулся и опять, как прежние ночи, услышал отворяние дверей и шаги» (9, 12); «Подняться на точку, с которой видишь себя. Все в этом» (9, 15); «Человек переживает три фазиса, и я переживаю из них третий» (9, 17); «Милые мои дети, Таня и Сережа! Надеюсь и уверен, что вы не попрекнете меня за то, что я не призвал вас» (9, 24); «Думают, что болезнь – пропащее время. Говорят: “Вот выздоровлю и тогда...” А болезнь самое важное время» (9, 157); «С этого началось для князя Андрея вместе с пробуждением от сна пробуждение от жизни» (9, 156) и т. п.

Тем самым Бунин, действительно, стремится разрушить традиционную схему субъектно-объектных отношений автора и героя, наделяя Толстого правом «прямого присутствия» в тексте, возможностью непосредственно «вступать» в авторское повествование. Этот прием, «работающий» в системе других, очень показателен, поскольку помогает художнику сразу с первых страниц заявить о своем, оригинальном способе коммуникации с гением. «Освобождение Толстого» – еще один пример «философской чуткости» художника, органической созвучности его мироощущения идеям эпохи. Я имею в виду то, что в книге, по существу, предложен и реализован вариант постижения личности, оставившей ярчайший след в культуре и духовной жизни, постижения *как прямого общения с ней в «ситуации встречи»* и что может быть осмыслено, истолковано и оценено в сопоставлении с идеями философов-«коммуникаторов» XX в. – К. Ясперса, М. Бубера, М. Бахтина, В. Библера и некоторых других.

Толстой для Бунина не объект исследования и приложения интеллектуальных и эстетических усилий, художником движет живая сопричастность толстовскому космосу, поэтому он сознательно пытается выстроить тот мир, тот тип отношений, который М. Бубер называет миром «Я-Ты».

«Как опыт мир принадлежит основному слову Я-Оно. Основное слово Я-Ты утверждает мир отношений», – пишет философ²¹². И далее: «Если Я обращен к человеку, как к своему Ты, то он не вещь среди вещей и не состоит из

²¹² Бубер М. Указ. соч. С. 296.

вещей <...> Ты встречает меня... Я вступаю а непосредственное отношение с ним»²¹³.

Можно сказать, что бунинский текст пропитан энергетикой такого подхода. Организовать общение с Толстым по принципу «Я-Ты» – это значит не только смоделировать «прямое присутствие» гения в тексте, давая ему возможность говорить от первого лица. Необходимо показать, дать почувствовать исключительную ценность, уникальность этого Ты. Автор открывает свои собственные переживания и впечатления, не стыдится своих высоких оценок: «Мечтать о счастье видеть его я начал очень рано» (9, 50), «Во всей всемирной литературе нет ничего похожего на эти строки и нет ничего равного им» (9, 45) и т. п. Но не ограничивается этим, а стремится с самого начала обеспечить своему герою достойный, с его точки зрения, контекст, достойное жизненное пространство.

Уже в первой главке суждения Толстого по своей значимости и значительности ставятся в один ряд с высказываниями античных философов и Будды, а его «уход», трактуемый, как «завершение “освобождения”», прямо соотносится с традицией «покинувших родину ради чужбины», среди которых были царевич Готами, Алексей Божий человек, Франциск Ассизский. Так отношение *Бунин – Толстой* приобретает глобальный размах, разворачивается в вечность пространства культуры и духовных ценностей. «Ты» Толстого исключительно, но все остальное, великое и значительное, не исчезает при встрече с ним, а существует как бы в «поле», контексте его личности.

Этот аспект кульминационно заострен в IV гл. Представляя философию жизни Толстого целой серией его собственных высказываний (ср.: «Избави Бог жить только для этого мира. Чтобы жизнь имела смысл, *надо, чтобы цель ее выходила за пределы постижимого умом человеческим* (курсив автора. – Н. П.)» (9, 34) и т. п.), вникая в их смысл и сверяя этот смысл с судьбой гения, автор вспоминает сначала библейского Иова, а затем включает в ряд Толстой – Иов Будду, Соломона и «даже самого Сына Человеческого». Виртуозно исполь-

²¹³ Бубер М. Указ. соч. С. 299.

зуется техника монтажа, при которой основная смысловая нагрузка приходится не на повествовательное слово и даже не на «говорящий сам за себя» цитируемый «чужой» текст, а на «простроенные» в авторском сознании связи и отношения между востребованными именами и судьбами. Тем самым Бунин достигает эффекта феноменальной проявленности толстовской «формулы жизни» в ее целостности и в то же время непереводаемости на рациональный, понятийный, «вещный» язык. При этом интерпретация судеб великих естественно несколько смещена «под Толстого», поскольку основной акцент, определяемый его личностью, в данном случае связан не с темой христианского спасения или ветхозаветной покорности воли Творца, что было бы более органично, например, в сопоставлениях с Христом или Иовом, а с идеей «разорения», «освобождения» как залога победы над смертью: «Думая о его столь долгой и столь во всем удивительной жизни, высшую и все разъясняющую точку ее видишь как раз тут – в его бегстве из Ясной Поляны... Думая об этом... никак не избежешь мысли о путях Иова, Будды, даже самого Сына Человеческого.

– Паки и паки берет его дьявол на весьма высокую гору и показывает ему царства мира и славу их... Иисус говорит ему: отойди от меня, Сатана.

Кто был так искушаем, как Толстой, кто так любил “царства мира и славу их”? <...> “Врата, ведущие в погибель”, были открыты перед Толстым сугубо широко, “торжества над людьми” он достиг величайшего. “Ну и что ж? Что потом?” Достигнув, он “встал, и взял черепицу, чтобы скоблить себя ею, и сел в пепел *вне селения* (выделено автором. – Н. П.)”

Так же, как Иов, – и как Екклезиаст, как Будда – Толстой был обречен на “разорение” с самого рождения своего» (9, 36–37).

Вряд ли можно упрекнуть Бунина за такие смысловые смещения в «толстовском ключе», если иметь в виду, что в этой книге Толстой для него «есть Ты и заполняет собою небосвод. Не то, чтобы не было ничего другого, кроме него, но все другое живет в его свете»²¹⁴.

²¹⁴ Бубер М. Указ. соч. С. 298.

Моделируемая в книге «ситуация встречи» объясняет и сам характер компоновки материала в произведении, непреднамеренно свободную композицию книги, имеющую целью обозначить и соединить в целое состоявшегося диалога моменты непосредственного общения автора и героя. К примеру, во второй главе, в финале Бунин вспоминает древнюю индусскую мудрость «о том, что человек должен пройти два пути в жизни: Путь Выступления и Путь Возврата» (9, 13). Охарактеризовав эти два пути, он завершает главу репликой Толстого, включенной в текст непосредственно, без всяких «переходов» и «подступов» и взятой из уже цитированных чуть ранее дневников классика: «Человек переживает три фазиса» (9, 19). Или в пятой главе, цитируя большой фрагмент из «Первых воспоминаний» Толстого, Бунин резюмирует: «Во всей всемирной литературе... нет ничего равного» (9, 45). Затем вновь – без комментариев – прямо вступает Толстой: «Подчинение и потом опять освобождение» (9, 45). А далее опять Бунин – с вопросами, которые чуть позже будут развернуты в известные размышления об особой породе людей, обладающих «особенно живой и особенно образной (чувственной) “памятью”» (9, 47).

Подобных примеров можно привести множество. За приемом прямой «переключки голосов» угадывается основной принцип авторского отношения к герою: «Отношение к Ты непосредственно. Никакая абстракция, никакое знание и никакая фантазия не стоят между Я и Ты. Сама память преобразается, устремляясь к полноте целого»²¹⁵.

Из текста действительно устремленного к полноте присутствия и проявленности личности Толстого автор стремится исключить всякого рода «опосредованности» и «дистанции», в том числе главную из них – временную. Перед нами еще один вариант «освобождения» от времени, реализованный в излюбленном бунинском хронотопе настоящего, которое длится и которое вбирает бесконечность прошлого и открыто будущему. «Только через присутствие Ты возникает настоящее... Я, к которому не обращено никакое Ты, но которое окружено множеством “содержаний”, вовсе не имеет настоящего – только про-

²¹⁵ Бубер М. Указ. соч. С. 300.

шедшее... У него нет ничего, кроме объектов; но объекты принадлежат прошедшему. Настоящее не мимолетно, не преходяще: оно присутствует и длится... Сущности переживаются в настоящем, объектности – в прошедшем времени»²¹⁶. Текст, следовательно, строится как развертывающееся вневременное пространство «встречи», диалога, пространство, на первый взгляд, без границ и ограничений, куда может быть допущен всякий, кому окажется внятн тот разговор, что ведут – здесь и сейчас – автор и герой.

Иллюзия непосредственности, сиюминутности открывающихся смыслов усиливается за счет постоянных вопросов, являющихся одновременно и внутренним диалогом автора с самим собой, и приглашением читателя к процессу размышлений. Вот, к примеру, фрагмент, где Бунин-повествователь размышляет о причинах «ухода» Толстого. Задается вопрос: «Почему он бежал?» (9, 15). Предпринимается попытка ответа: «Конечно и потому, что “тесна жизнь в доме, место нечистоты есть дом”, как говорил Будда. Конечно и потому, что не стало больше сил выдерживать многолетние раздоры с Софьей Андреевной из-за Черткова, из-за имущества» (9, 15). (Как характерно здесь употребление оборота «конечно и потому», изначально не претендующего на исчерпанность ответа!)

Чуть дальше новый вопрос: «Но только ли эти причины побуждали к бегству?» (9, 15). Отвечает сам Толстой (Бунин цитирует его дневники): «Мне очень тяжело в этом доме сумасшедших» (9, 15). Идет целая серия высказываний Толстого, виртуозное оперирование которыми создает эффект его звучащего голоса. В этой цепи высказываний содержатся вопросы и самого Толстого: «Что такое я? Отчего я?... Тело? Зачем тело? Зачем странство, время, причинность?» (9, 15–16).

Повествователь, следовательно, выстраивает целую перспективу ответов на свой вопрос: возможности ответа порождают для него и новые вопросы. Перифразируя М. М. Бахтина, можно сказать, что смысл любому высказыванию в бунинском тексте придает ясное понимание того, на какой вопрос это высказы-

²¹⁶ Бубер М. Указ. соч. С. 301.

вание отвечает. Так создается подчеркнуто диалогическая структура повествования. Обнаженность диалога как приема организации текста выявляется уже средствами пунктуации: цитаты, высказывания оформляются как реплики в диалоге.

Любопытно, что Бунин, благодаря своему безупречному чувству меры, на всем протяжении «большого диалога», практически «по Бахтину», удерживается в позиции «вненаходимости», понимая, что «чистое вживание», «вчувствование» ведут к утрате собственного «я», разрушают способность видеть другого в целостности и, следовательно, несостоятельны²¹⁷. И потому подлинность общения не исключает для него, а, напротив, обязывает тонко соединять в тексте моменты «вживания» в своего героя с объективацией, с отделением его от себя и взглядом на него извне. Оригинальность и значение таких «объективаций» трудно переоценить, они очерчивают, проясняют феномен Толстого в нашем сознании и наполняют текст неповторимой, собственно бунинской интонацией:

«— Ехал мимо закут. Вспомнил ночи... и молодость, и красоту Дуняши... сильное женское тело ее. Где оно?

Тут еще раз оно, это “сильное женское тело”. Но ведь какая глубокая грусть в этом: “Где оно”!.. В том-то и дело, что никому, может быть, во всей всемирной литературе не дано было чувствовать с такой остротой всякую плоть мира прежде всего потому, что никому не дано было в такой мере и другое: такая острота чувства обреченности, тленности всей плоти мира» (9, 110).

Или:

«— *Я смотрел и чувствовал, что какая-то непонятная непреодолимая сила притягивает мои глаза к этому безжизненному лицу* (курсив автора; далее — большой фрагмент из “Детства”. — Н. П.)

²¹⁷ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 7–180.

Глава эта есть нечто совершенно удивительное по изображению и внешнего и внутреннего. Сила изобразительности внешнего как будто преобладает... Но из этого внешнего исходит истинный ужас внутреннего» (9, 144).

И еще один пример:

«— Смерть есть перенесение себя из жизни мирской (то есть временной) в жизнь вечную *здесь, теперь* (курсив автора. — Н. П.), которое я (уже) испытываю.

Что значит “смерть” в этой фразе?.. Это живой и радостный возврат из земного, временного, пространственного в неземное, вечное, беспредельное, в лоно Хозяина и Отца, бытие которого совершенно несомненно» (9, 160).

Кроме собственных ярких и афористичных «объективации» и воспоминаний, автор включает в текст огромный по своей значимости и немалый по объему материал, тщательно собранный и изученный им как добросовестным исследователем и как человеком, остро заинтересованным в «предмете» и «субъекте» разговора. Не могут не восхищать внимание и обстоятельность, с которыми Бунин использует в книге многочисленные мемуарные, публицистические, литературно-критические, философские источники. Серьезность отношения к предшественникам и современникам, знавшим Толстого и писавшим о нем, сама по себе показательна, поскольку без нее вряд ли возможен тот уровень знания, который обеспечивает автору свободу в обращении с материалом и выстраивании собственной концепции. Свидетельства и оценки других также введены по принципу перекликающихся «голосов» (правда, нередко комментируемых Буниным), и, на первый взгляд, создается впечатление, что все они «участвуют» в общем разговоре «на равных», выступают в качестве субъектов диалога. Довольно многочисленных персонажей, представленных в бунинском тексте, условно можно разделить на две группы: во-первых, члены семьи, родные, лица, близко знавшие Толстого, а во-вторых, его биографы и исследователи творчества. Автор, безусловно, отдает должное мемуарным свидетельствам, очень широко их использует, понимая, что именно воспоминания наиболее эффективны для феноменологического проявления «живого» Толстого, Толсто-

го-человека. Он с большим вниманием и доверием относится, например, к мемуарам Е. М. Лопатиной, ранее нигде не публиковавшимся, ее рассказы занимают несколько страниц, показывая нам Толстого с очень важной для самого автора и читателя религиозной стороны. Рядом с ее рассказами соседствуют не менее важные воспоминания, реплики, зарисовки детей, Софьи Андреевны, сестры Марии Николаевны, Т. Д. Кузьминской, докторов, А. Б. Гольденвейзера и др.

Все эти ранее разрозненные свидетельства, объединенные общим пространством текста-диалога, обретают иное качество, заражаясь пафосом этого общего пространства. Значение их неоспоримо. Так, по-особому звучат в бунинском тексте слова Александры Львовны о последних часах жизни отца: «Я сжала его руку и припала к ней губами, стараясь сдержать рыдания. В этот день отец сказал нам слова, которые заставили нас вспомнить, что жизнь для чего-то послана нам» (9, 27). Эти слова – известный совет умирающего гения помнить о других людях, а не смотреть «только на одного Льва».

Или свидетельства А. Гольденвейзера о физической мощи, о физической крепости Толстого: «Когда мне однажды пришлось спать в его ночной рубашке, то плечи ее спускались мне почти до локтя» (9, 94); «Мы... раз попробовали, сидя за столом, опершись на стол локтями и взявшись рука в руку, пригнать к столу руку... Он одолел всех присутствующих» (9, 94).

Но в целом все вспоминающие Толстого склонны «растворять» резкую индивидуальность и масштаб его личности («инакость» по М. Буберу) в собственном эмоциональном, интеллектуальном и жизненном опыте. В данном случае мы имеем дело, если можно так сказать, с «чистым вживанием», «вчувствованием» наоборот. Такое «вживание наоборот» проявляется, в частности, в эмоциональных репликах и оценках Софьи Андреевны: «Левочку никто не знает, знаю только я – он больной и ненормальный человек» (9, 113); «Если счастливый человек вдруг увидит в жизни, как Левочка, только ужасное, а на хорошее закрыл глаза, то это от нездоровья» (9, 121). Рассказы и комментарии Лопатиной, о которой Бунин прямо говорит как о женщине «замечательной, но

очень пристрастной», отмечены той же печатью «судить по себе». Так, она вспоминает, как Толстой «пришел в дикий восторг» от рассказа о непристойном поведении в церкви во время брачной церемонии «одного известного в Москве приват-доцента, сына ученого богослова, священника» и завершает свое повествование характерной репликой: «Для меня это было и есть совершенно несомненным присутствием в нем беса» (9, 84). Она же вспоминает такое суждение своего брата Владимира: «Как это никто не видит, что Толстой переживает и всегда переживал ужасную трагедию, которая заключается прежде всего в том, что в нем сидит сто человек, совсем разных, и нет только одного: того, кто может верить в Бога. В силу своего гения он хочет и должен верить, но органа, которым верят, ему не дано». Сопровождается это высказывание не менее характерным комментарием: «Вы вот смеетесь над такими словами, а это сущая правда» (9, 85).

Но больше всего впечатляет ядовито-ироническая оценка яснополянского мужика, записанная помещиком Мертваго: «Да, хороший был барин покойный граф! Все, говорит, бывало, теперь не мое... мне, мол, это без надобности, я трудящий народ люблю... А выйдешь так-то на зорьке, еще солнце не показывалось, а уж он шмыг, шмыг по росе, по опушке своего леса, и так шныряет глазами по лесу: нет ли, значит, порубки где?» (9, 66).

Очевидно, что в таких воспоминаниях и суждениях Толстой слишком приближен (нарушена позиция «вненаходимости»), в них нет ощущения или осознания драгоценной инакости Другого, без чего невозможен настоящий диалог, а значит, и открытие этого Другого. Сравните с признанием самого Бунина: «В нем *все* (курсив автора. – Н. П.) было “иначе” и все так удивительно, что, казалось бы, уже ничему нельзя больше удивляться, И вот все-таки удивляешься – опять, опять говоришь себе: в каком великом “делании” провел всю свою жизнь этот человек» (9, 120).

Оценки и свидетельства ученых и биографов, представленные здесь также достаточно широко, как раз свободны от эмпирики и излишней эмоциональности мемуаристики и, казалось бы, могут составить достойную автору партию

«голосов». Но возникает другая опасность, которая связана с так называемым объективным, а по существу, объектным подходом к постижению Толстого. Такой подход ведет к «растаскиванию» личности, ее живой сложности на части, частности и определения. Книга содержит целый ряд такого рода, на первый взгляд, верных, но обедняющих, опошляющих эту сложность определений и характеристик: «апостол любви», «великий грешник», «воплощенное угрызение социальной совести», «мировая совесть цивилизованного мира», «бунтарь, анархист, невер» «как художник Толстой, конечно, вне сомнений», «истинный позитивист нашего века», «Толстой пошел против церкви и мира – и восстал против себя и церковь и мир» и т. д.

Бунину дискомфортно от таких «прояснений» и формулировок личности гения. Он стремится показать их приблизительность, досадную неточность, несостоятельность, поскольку понимает, что «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке... несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, “заочно”»²¹⁸. Это понимание тем более ценно еще и потому, что Бунин, как и его великий предшественник, тяготел в творчестве к монологическому типу высказывания.

Обращаясь к исследователям Толстого, Бунин корректно, но твердо убеждает их в принципиальной несводимости Толстого к данным ими тем или иным характеристикам, в возможности каждый раз заново не только уточнить и дополнить эти характеристики, но и опровергнуть их. Так, приводя размышления адвоката Маклакова о характере религиозности Толстого, на взгляд автора, из числа самых удачных, Бунин тем не менее комментирует их следующим образом: «Так разъяснял Толстого Маклаков... “Толстой – сын позитивного века и сам позитивист”. Но весьма странно называть “сыном позитивного века” того, кто то и дело говорил и писал: “Нет более распространенного суеверия, что человек с его телом есть нечто реальное”. <...> “Все тверже и тверже знаю, что огонь, погаснувший здесь, появится в новом виде *не здесь* (курсив автора. –

²¹⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 99–101.

Н. П.) – он самый”. “Вчера очень интересный разговор с Коншиным, он просвещенный материалист. Его, разумеется, не убедил ни в существовании Бога, ни в будущей жизни, но себя убедил еще больше”. “Есть ведь миллионы нехристиан, миллионы не признающих Христа Богом и, однако, верующих”» (9, 132). Или чуть дальше: «Маклаков утверждает: “Толстой, как человек неверующий, видел в смерти полный конец”. На чем основано это утверждение? И на том, что “сам Толстой говорил мне не раз”, и на том, думаю, что Толстой писал, например, так: “Будущая жизнь – бессмыслица”. Это как будто совершенно подкрепляет утверждение Маклакова. Но чем кончена эта фраза... как она читается полностью? – Будущая жизнь бессмыслица: жизнь вневременна» (9, 159–160).

Подобное отношение Бунин высказывает к книге М. Алданова «Загадка Толстого». Оценивая ее достаточно высоко, он не приемлет целого ряда жестких оценок и формулировок. Бунин цитирует Алданова: «Если мыслимо создать философию смерти, ее должен был создать Толстой. Но он не воспользовался для этических обобщений богатствами своей сокровищницы... Естествоиспытатель сделал свое дело. Философ прошел мимо» (9, 149). Затем вступает сам: «Читаешь и глазам не веришь» (9, 149). Далее идет эмоциональный разбор толстовского текста и опять бунинские тревожащие вопросы: «Говорят ли так “естествоиспытатели”? Если для Толстого рождение человека есть таинство, “торжественнейшее в мире”, как может быть для него не таинством смерть человека, если только человек не умер еще при жизни?» (9, 150). И как главный аргумент в споре снова и снова звучит слово самого Толстого. Думать о Толстом для Бунина – значит думать вместе с ним, писать о нем – значит говорить с ним, давая ему возможность раскрыться самому.

А если этого нет, если общение не состоялось, то внутренняя суть Другого ускользает, его мир тотчас же поворачивается к нам своей объектной стороной: замолкает, закрывается и застывает в завершенные объектные образы²¹⁹. Бунина, личностно и глубоко «задетого» феноменом Толстого, как раз страшит

²¹⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 116.

и отталкивает подобная завершенность и своими настойчивыми вопрошаниями, последовательно проходящими через весь текст, он пытается ее разрушить.

Следовательно, представленное здесь многоголосье условно, оно скорее формальный признак организации текста, поскольку все «другие» персонажи нарушают правила диалога, либо «растворяя» личность Толстого в собственном опыте, либо слишком «объективируя» ее. Поэтому их «голоса» служат преимущественно фоном, материалом для более резкого выявления двух основных. Заметим, что такая позиция обозначается сразу. Возьмем начало книги. Бунин цитирует поучения Будды, затем Толстого (ведь, по его мнению, масштаб личностей равен): «И вот и Толстой говорит об “освобождении”»: “Мало того, что пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, но вся жизнь наша есть (все) большее и большее подчинение себя этим формам и потом опять освобождение от них”. <...> В этих словах, – резюмирует далее Бунин, – еще никем никогда не отмеченных, главное указание к пониманию его всего» (9, 7). Так он выражает свою позицию и оговаривает «право» на диалог.

Немного позднее, цитируя большой фрагмент из «Первых воспоминаний», очень важный, по его мнению, Бунин вновь замечает: «Как никто и никогда, за все эти двадцать пять лет, прошедшие со времени его смерти, не обратил никакого внимания на такие изумительные во всех отношениях строки, невозможно понять» (9, 44).

Мысль о том, что Толстой не понят миром, недостаточно оценен или искажен, опошлен (ср.: «вопросы, “что он был за человек”, почему Софья Андреевна “всю жизнь ходила по ножу” и что заставило его бежать, кажутся уже вполне разрешенными. Но это только так кажется» – 9, 43–44), выражается в активном стремлении защитить его от упрощений – пусть даже талантливых – Алданова, Маклакова, Мережковского, Амфитеатрова и других. Им не хватает, по мнению автора, глубины потрясенности личностью Толстого. А итальянец Чинелли, написавший о нем большую книгу, превращается в обобщающую, почти символическую фигуру исследователя, примитивно, приблизительно трак-

тующего Толстого. «Повторяю, почти все легенды о нем создавались прежде всего по его собственной вине – на основании его резких, крайних самооценок» (9, 138), – пытается объяснить автор со слишком «доверчивыми» читателями толстовских дневников. А то и прямо заявляет: «Исповеди, дневники... Все-таки надо уметь читать их» (9, 107).

Итак, перед нами – общение двоих, которое носит не только философско-сущностный (по «последним вопросам» бытия), но и личный характер, что сознательно подчеркивается частым употреблением местоимения «он» по отношению к Толстому, усиливающим эффект особого отношения автора к герою: «После его похорон Ясная Поляна быстро опустела» (9, 39); «Он был счастлив, как один из миллиона» (9, 40); «Он заводит большой пчельник и просиживает там часами» (9, 40); «Он пишет своему другу» (9, 40); «В опустевших комнатах смотрят со стен его проникающие в душу глаза» (9, 42); «На постели в спальне его любимая подушечка» (9, 42) и т. п.

Если следовать типологии коммуникаций, предложенной К. Г. Ясперсом в его работах, то Бунин в данном случае, безусловно, стремится к коммуникации экзистенциальной. Это многое объясняет в самой книге. Такой тип коммуникации предполагает не просто общение личностей как существ социальных и мыслящих, а отношение одной экзистенции к другой, т. е. охватывается все человеческое существо целиком, затрагиваются самые глубокие и интимные стороны его жизни. При этом экзистенция – такой уровень человеческого бытия, который не может быть предметом научного исследования. Она необъективируема, ее нельзя определить научными или философскими терминами, а можно только охарактеризовать путем «экзистенциального прояснения»²²⁰. Думается, авторская техника повествования и организации диалога как раз ведется по принципу «экзистенциального прояснения». Отсюда, с одной стороны, стремление к полноте проявленности личности Толстого, самых разных ее составляющих – от внешних и физических данных до глубинных качеств, а с другой – невозможность при всей продуманности концепции остановиться на «главном»

²²⁰ См.: Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия. Минск, 1997. С. 99.

определении, та бесконечность вопросов, которой живет книга и которая остается после ее прочтения. Концепция «освобождения» предложена, но на один из ключевых вопросов «что освободило его?», вынесенный в финал, автор предлагает свободно отвечать читателю, приводя в качестве материала для размышлений свои, очень искренние, суждения и свидетельство врача И. Н. Альтшуллера, наблюдавшего за Толстым во время тяжелой болезни в Крыму, в 1901 г.:

«— Смерти празднуем умерщвление... инаго жития вечного начала...

Так поет церковь, отвергнутая Толстым. Но песнопений веры (веры вообще) он не отвергал. Что освободило его? Пусть не “Спасова смерть”. Все же “праздновал” он “Смерти умерщвление” чувство “инаго жития вечного” обрел. А ведь все в чувстве. Не чувствую этого “Ничто” – и спасен. <...> Мой старый друг... пишет мне: “Мы, врачи, тогда почти потеряли всякую надежду... Он лежал... и вдруг слабым голосом, но отчетливо произнес: “От тебя пришел, к тебе вернусь, прими меня, Господи”, – произнес так, как всякий просто верующий человек» (9, 165).

Финал совершенно замечателен. Эффект читательской вовлеченности в пространство «встречи» достигает здесь высшей точки, размыкая пространство далеко за пределы текста. Встреча «продолжает быть», она «длится», поскольку всегда «сущности переживаются в настоящем», а экзистенция не то, что определено и было, а то, что «свершается»²²¹. Такой тип общения требует от включенных в него полного, безусловного раскрытия и «освобождения». Название в данном случае не только обозначает только концепцию («освобождение – в разоблачении духа от его материального одеяния, в воссоединении Я временно-го с вечным Я»), но и претендует на результат предпринятых автором усилий. А «освобождение», в свою очередь, может осуществить автор, который тоже «свободен», свободен от традиционных ролей и статусов. Действительно, кто стоит за «Освобождением Толстого» – реальное биографическое лицо, пишу-

²²¹ Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия. Минск, 1997. С. 99.

щее мемуары, теоретик, предпринявший попытку исследования, интерпретатор литературных текстов или художественный образ?

«Ты» вторгается, проникает в нас, побуждая к раскрытию себя, к обнаружению нашей собственной экзистенции²²². Так, организуя общение с Толстым на «высшем» – экзистенциальном – уровне, Бунин вступает в область самоопределения, начинает узнавать свое существо за пределами себя самого. Процесс авторского самоопределения составляет едва ли не главный сюжет рассматриваемой книги. Собственно бунинский материал, конечно, представлен в тексте в значительно меньшем объеме и скорректирован «под Толстого». Это, во-первых, воспоминания, рассказывающие о встречах Бунина и Толстого, о толстовском влиянии на автора, о ярких эпизодах следования автора «толстовству», об общении с толстовцами и т. п. Во-вторых, бунинские размышления над текстами, дневниками, философией Толстого, над его судьбой, бунинские суждения, оценки, впечатления, предположения.

Факты биографии, собственные незабываемые переживания, столь выпукло и «фактурно» представленные в книге благодаря бунинскому дару живописания, – самый естественный способ для автора обнаружить реальность своего «я» в диалоге. Такая задача, без сомнения, достигается: мы ощущаем «живое присутствие» собеседника Толстого.

Вслушиваясь в толстовский «голос», вновь и вновь возвращаясь к драматическим дням его «ухода», к последним часам его жизни, Бунин «отвечает» гению своими заветными мыслями, ранее уже высказанными в рассказе «Ночь», о двух родах людей и двух способах существования – материальном и духовном (9, 47–48). Мы понимаем, почему он – будучи на пороге 70-летия – так много пишет о смерти. А в толстовском качестве «чувствовать с такой остротой всякую плоть мира», как в зеркале, узнает собственное отношение к реальности.

Наконец, через общение с Толстым Бунин как-то иначе открывает характер своей религиозности. Нет сомнения, что «Освобождение Толстого» – одна

²²² См. об этом: Франк С. Л. Соч. М., 1990. С. 352, 354.

из самых «буддистских» книг писателя, в которой, используя толстовские идеи, автор высказывает собственные взгляды на проблему смерти, трактуя эту проблему в аспекте восточной религиозной традиции. Смерть он пытается рассматривать как «освобождение», как победу безличности над «я», как «живой и радостный возврат из земного, временного, пространственного в неземное, вечное, беспредельное, в лоно Хозяина и Отца» (9, 160).

Казалось бы, нет ничего определеннее, чем эти «совпавшие» взгляды Бунина и Толстого на коренную проблему человеческого существования, «выдающие» их «восточные» пристрастия. А между тем автор серьезно озабочен вопросом о возможности примирения Толстого с церковью. Приводя свидетельство о посещении им Оптиной Пустыни, о прибытии в Астапово старца о. Варсонофия, Бунин предполагает, что такое примирение могло состояться. В первом случае он вспоминает признание Толстого сестре о том, как хорошо ему было в Оптиной и с какой радостью он «жил бы там, исполняя самые низкие и трудные дела» с условием «не принуждать... ходить в церковь» и замечает при этом: «Чем бы все это кончилось? Может быть, и состоялись бы его встречи с оптинскими старцами, и, может быть, привели бы они к возвращению его в лоно церкви» (9, 22). Помешала необходимость спешного отъезда из-за угрозы «преследований» Софьи Андреевны. Чуть позже, завершая третью главу, Бунин цитирует письмо о. Варсонофия как свидетельствующее о желании Толстого «видеть старцев», беседовать с ними и высказывает такое же предположение: «Но что было бы, если бы Александра Львовна допустила его к отцу? Можно предположить: примирение умирающего с церковью» (9, 28). Правда, в отличие от многих мемуаристов, Бунин избегает ложно-счастливого разрешения противоречий и представляет проблему во всей ее сложной полноте.

Поэтому здесь же он вспоминает последние «буддистские» слова Толстого: «Все Я... все проявления... довольно проявлений... вот и все...» (9, 28) – и вновь задается вопросом, на который предлагает свой вариант ответа: разве примирение с церковью «уничтожило бы смысл его бредовых слов? Смысл этот слишком велик, уничтожить его не могло ничто» (9, 28–29). Такой бунин-

ский комментарий весьма показателен. В нем, с одной стороны, живое движение авторской души примирить Толстого с религиозным опытом соотечественников, выдающее «кровную», эмоциональную связь этой души с традицией своего народа, а с другой – нечто такое, что может быть истолковано с помощью ясперовского понятия «философской веры»²²³. «Философская вера» – это знание о существовании трансценденции, того непостижимого бытия, которое никогда не станет миром, где мы живем, действуем и который мы способны помыслить²²⁴. «Философская вера» не противоречит разуму, а согласуется с ним, может быть, поэтому в религиозно-философских фрагментах текста преобладает рассудочный компонент. Такое знание о том, чего знать невозможно (сравните с концовкой бунинского суждения о смерти как о возвращении в «лоно Хозяина и Отца, бытие которого совершенно несомненно»), требует от философа, от художника-философа особого «оформляющего» языка, наиболее адекватного его представлениям о трансцендентном. Может быть, язык буддистской традиции и стал для Бунина подобным языком, наиболее оптимальным в выражении его феноменологических устремлений. Говоря о «философской вере», необходимо отметить и то, что она по природе своей призвана объединять людей, независимо от их принадлежности к той или иной культуре. А это было очень значимым для автора «Освобождения Толстого». При этом «философская вера» может не совпасть с сердечным религиозным опытом человека, с его эмоциональной памятью. Поэтому с солидными теоретическими выкладками и рассуждениями здесь соседствует трогательная надежда в спасительную силу просто веры, которая защитит человека от губительной для него опасности «чувствовать Ничто». Бунинское желание видеть в Толстом «просто верующего человека», искренне выраженное в финале, возможно, приоткрывает сердечную тайну самого автора, его человеческое стремление найти, как искали его соотечественники, защиту разрушительных сил в «просто вере» как

²²³ См.: Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 101.

²²⁴ Там же. С. 101.

чувстве. Так рефлексия и глубина вхождения в проблему соединяются в тексте с исповедальностью.

Между тем авторитет Толстого требует не только этого. Необходима художественность воплощения темы. И автор отвечает этому требованию, в его лице читатель обретает художника высочайшего уровня.

Бунин добивается подлинного эстетического преображения каждого факта собственной биографии и биографии Толстого. Будь то рассказ о том, как он после лихорадочной скачки в сторону Ясной Поляны так и не решился на встречу с Толстым, или меткие и ироничные портреты бывших знакомых-толстовцев, или описание последних часов жизни гения. Каждый такой фрагмент – великолепная по своей пластичности и изобразительности картина. Бунин остается верен тому качеству, о котором хорошо написал в дневнике: «“Я как-то физически чувствую людей” (Л. Толстой). Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду – и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!»²²⁵

Та же острота художественного видения и в «Освобождении Толстого». В книге немало ярких фрагментов, в которых факты памяти «достраиваются» в потрясающие по силе воздействия образы и которые по своей внутренней завершенности, скорее, напоминают законченное произведение. Вот, к примеру, восстановленная автором картина его первой встречи с Толстым в Москве, в Хамовниках. Сначала по всем правилам живописания словом Бунин дает как бы переживаемый заново пронзительный образ того «лунного вечера», который навсегда соединен с «необыкновенным домом» и «особым садом», отмеченными присутствием Толстого и оттого полными таинственного значения: «Лунный морозный вечер. Добежал, стою и перевожу дыхание. Кругом глушь и тишина, пустой лунный переулок. Предо мной ворота, раскрытая калитка, снежный двор. В глубине, налево, деревянный дом, некоторые окна которого красновато освещены. Еще левее, за домом, – сад, и над ним тихо играющие разно-

²²⁵ Бунин И. А. Дневники // Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. С. 437.

цветными лучами сказочно-прелестные зимние звезды. Да и все вокруг сказочное... ведь за ними – Он! И такая тишина, что слышно как колотится сердце... Отчаянно кидаюсь... и звоню. Тотчас же отворяют» (9, 56).

Сочетание развернутых назывных конструкций с ярко выраженной, подчеркнутой динамикой глаголов настоящего времени («колотится», «едва перевожу», «отчаянно кидаюсь», «тотчас же отворяют») весьма показательно. Перед нами как будто бы «застывшая» в своей пластичности и живописной завершенности картина. Между тем она наполнена и живет тем внутренним напряжением, которое связано с остротой и интенсивностью пережитых когда-то и снова переживаемых мгновений.

Затем главный герой представлен крупным планом с присущей художнику избыточной щедростью и чувственной достоверностью выразительнейших подробностей: «...едва вхожу... с неуклюжей ловкостью выдергивает ноги, выныривает... кто-то большой, седобородый, слегка как будто кривоногий, в широкой мешковато сшитой блузе... и в тупоносых башмаках. Быстрый, легкий, страшный, остроглазый, с насупленными бровями. И быстро идет прямо на меня... подходит ко мне, протягивает, вернее, ладонью вверх бросает большую руку, забирает в нее всю мою, мягко жмет и неожиданно улыбается очаровательной улыбкой, ласковой и какой-то вместе с тем горестной, даже как бы слегка жалостной, и я вижу, что эти маленькие серо-голубые глаза вовсе не страшные и не острые, а только по-звериному зоркие» (9, 57). Образная бунинская память спасла от забвения эти драгоценнейшие подробности и, соединив их, явила нам удивительно живого Толстого во всей его характерности и характерности.

Если рассматривать этот фрагмент в целом, то необходимо отметить его внутреннюю гармоничность, связанную в том числе и с сюжетно-композиционной выстроенностью. В самом деле, в нем, как в любом литературном произведении, можно выделить основные элементы сюжета. Как экспозиция воспринимается рассказ художника о толстовцах, в частности, об обиде, которую нанес автору толстовец Волкенштейн, посетивший Толстого один, без

него. Картине встречи предшествует завязка: «На другой день вечером я, вне себя, побежал наконец в Хамовники... Как рассказать все последующее?» (9, 56). Показателен переход к «живописанию», поскольку рассказать для Бунина – значит представить, показать, нарисовать. Кульминацией можно считать эмоциональный подъем, переживаемый автором в минуты прямого общения с Толстым: «Лицо его было за лампой, в легкой тени, я видел только мягкую серую материю его блузы, да его крупную руку, к которой мне хотелось припасть с восторженной, истинно сыновней нежностью» (9, 57). Наконец, идет развязка, в своей открытой незавершенности подчеркнуто обращенная к другим подобным фрагментам и внутренне отвечающая сверхзадаче всего произведения – показать феномен длящегося общения, преодолевающего границы реального времени и пространства: «И я ушел, убежал и провел вполне сумасшедшую ночь, непрерывно видел его во сне с разительной яркостью, в какой-то дикой путанице» (9, 58).

Авторское многоточие в данном случае полно смысла, оно становится знаком «продолжения» этой первой встречи во всех последующих, а также «продолжения» в широком смысле – в бунинской жизни, в его писательской судьбе.

Возникает вопрос: как соединяется в авторском тексте принцип пространственной «рядоположенности», «посягающий» на традиционные структуры, с почти классической сюжетной законченностью подобных фрагментов? Думается, такие эпизоды, демонстрирующие блестящие возможности образного, художественного «представления» главного героя и воспринятые в контексте всего произведения, могут быть истолкованы именно как аргументы в пользу художника и художественного постижения личности Толстого.

Возьмем другой эпизод, отсылающий нас к тому трагическому дню, когда Бунин узнал о смерти Толстого: «До сих пор помню тот день, тот час, когда ударил мне в глаза крупный шрифт газетной телеграммы: “Астапово, 7 ноября. В 6 час. 5 мин. Лев Николаевич Толстой тихо скончался”. Газетный лист был в траурной раме. Посреди его чернел всему миру известный портрет старого му-

жика в мешковатой блузе, с горестно-сумрачными глазами и большой косо́й бородой. Был одиннадцатый час мокрого и темного петербургского дня» (9, 29). Повторенное «тот день, тот час» не просто усиливает значение восстановленного момента из прошлого, но и сообщает особый ритм и первой фразе и всему фрагменту в целом. Контраст глаголов «ударил» и «тихо скончался» предельно проявляет остроту пережитого, а использование глагола с вполне определенной цветовой и ритуальной семантикой «чернел» в сочетании с «портретом старого мужика в мешковатой блузе» снимает ту официальную патетику, которая бы разрушила интимность, искренность интонации. Наконец, почти точное указание часа того «темного петербургского дня» в финале придает отрывку структурную завершенность.

Правда художественного образа, вместившая всю боль потрясения от невозполнимой утраты, не сопоставима по силе воздействия с теми фрагментами репортажей о похоронах Толстого, которые приводит Бунин в книге. В контексте авторского свидетельства, его столь искреннего, трепетного, глубоко заинтересованного отношения к Толстому, определяющего характер всего произведения, печатные «выражения» любви к гениальному современнику, действительно, оскорбляют «казенной» интонацией, интонацией фальшивой, «пошлой торжественности»: «С 10 часов 7 ноября разрешили входить в ту комнату, где лежало тело великого старца, всем желавшим поклониться ему. Железнодорожники убрали его ложе ветками можжевельника и возложили первый венок с трогательной надписью: “Апостолу любви”» (9, 64). Упреки Бунина в том, что прощание с Толстым стало для многих лишь «грандиозным зрелищем» представляются вполне обоснованными.

Открытые «переходы» на образный язык в смоделированной в произведении «ситуации встречи» с великим художником совершенно органичны для Бунина в силу его «настоящего художественного естества». И попытка авторского самоопределения, самораскрытия просто немыслима без таких «переходов». В сущности, с самого начала текст показывает возможности именно художественной гармонизации тех «незавершенностей» проблемно-

содержательного характера, которые иначе и не могут быть завершены, кроме как эстетически, трансформируясь в состоявшиеся художественные образы или переходя в образно-метафорический план произведения.

Яркий пример такого «перехода» – метафорический язык пространственных доминант текста, вариант образного воплощения концепции «освобождения», успешно «соревнующийся» с «теоретической» и «документальной» линиями.

Обратимся к первой, вступительной и очень важной как свернутый концепт всей книги, главке. Здесь обозначены, по существу, почти все основные пространственные доминанты. Цитируя высказывание Толстого об «освобождении», Бунин заключает: «Астапово – завершение “освобождения”» (9, 7), придавая месту, волею судьбы ставшему известным всей России, особый статус обозначения яркого и закономерного финала великой толстовской драмы жизнестроительства. Далее Бунин пытается очертить пространство человеческого существования вообще, человеческого пути, с помощью таких понятий, как *град*, *отечество* и *мир*. Толстой оказывается для него среди тех, кто не только преодолел границы града и отечества и ощутил своей родиной весь мир. Для него «не осталось в годы его высшей мудрости... даже мира, осталось одно: Бог; осталось “освобождение”, уход, возврат к Богу, растворение – снова растворение – в Нем» (9, 7–8).

Любопытно, что как будто бы активно опираясь на буддистскую антропологию, Бунин тем не менее предпочитает не использовать жестко определенных буддистских терминов (в частности, термина «мокша»), обращается, скорее, к универсальному языку, более внятного представителям разных культурных и религиозных традиций. Так возникают ключевые понятия – «освобождение», «уход», «возврат к Богу», «растворение», которые можно трактовать достаточно широко, не только в сугубо буддистском ключе. Не случайно чуть позже бунинский текст соединяет в одном ряду Будду и Христа, православного и католического святых.

Затем цитируется фрагмент из «Войны и мира», передающий ощущения Андрея на пороге смерти и открывающий нам «страшную противоположность» во внутреннем пространстве человека. Это противоположность между «чем-то бесконечно великим и неопределенным, бывшим в нем и чем-то узким и телесным, чем был он сам» (9, 8), которая, по мнению автора, томила Толстого с рождения до последнего вздоха. Так характеристика «внешних» параметров человеческой судьбы, включающая перспективы и «результаты» развертывания этой судьбы («освобождение», «уход», «возврат к Богу»), «спроецирована» в человеческую субъективность, соотнесена с вечным томлением по жизни нездешней, неземной, с невозможностью ограничиться «узким и телесным».

И в завершающем главку фрагменте, обобщая семантику предыдущих пространственных образов и антитез, Бунин включает в текст понятия *родины* и *чужбины*, усиливая их смысловую нагрузку трехкратным повторением. Первоначально они составляют ядро буддистского поучения, в котором оставление родных мест «ради чужбины» трактуется как выражение потребности поиска и обретения подлинной родины – духовного пространства. Затем с помощью этих понятий-образов Бунин как бы прокладывает мост от одной религиозной традиции к другой (так проявляется конкретно феномен «философской веры»!), находит «общие основания» для всех «томимых духовной жаждою», независимо от их вероисповедания. Автор вспоминает Христа, который «тоже звал» с родины на чужбину: «Враги человеку домашние его», – цитирует он Евангелие (9, 8). Тем самым Бунин обеспечивает общекультурный контекст, организует объединяющее пространство для тех конкретных имен и судеб, которые выстраиваются в несколько странный, но, с точки зрения Бунина, органичный и естественный ряд «благородных юношей, покинувших родину ради чужбины».

Достаточно указать, что в этом ряду царевич Готами, Алексей Божий человек, Юлиан Милостивый и Франциск Ассизский. К предложенному ряду судеб, соединяющему времена и пространства, по мнению автора, «сопричислился и старец Лев из Ясной Поляны» (9, 8). Нетрадиционным по отношению к Толстому определением «старец» (в сочетании с «сопричислился к лику») ав-

тор еще более подчеркивает собственную убежденность в том, что его герой достиг редкой свободы, достиг тех редких духовных высот, которые обретают совсем немногие представители человеческой истории. Обеспечивая органичность «включения» Толстого в этот ряд великих, Бунин следует средневековой традиции и оставляет главному герою одно имя, соединяя его с местом, которое он прославил, с которым был связан всю жизнь.

Акцент на имени в таком контексте означает авторское стремление особым образом выделить Толстого из «других Львов». Не случайно он чуть позже перефразирует предсмертное высказывание Толстого: «Только одно советую помнить, что на свете есть много людей..., а вы смотрите только на одного Льва» (9, 27) – следующим образом: «На свете много Львов, а вы думаете об одном Льве» (9, 31). «“По имени и житие” – стереотипная формула житий», – пишет П. Флоренский, раскрывая онтологическое значение имен. «Имя оценивается... как тип, как духовная конкретная норма личностного бытия, как идея, а святой – как наилучший ее выразитель, свое эмпирическое существование соделавший прозрачным так, что чрез него нам светит благороднейший свет данного имени»²²⁶.

Такая «общечеловеческая формула о значимости имен и о связи с каждым из них определенной духовной и отчасти психофизической структуры, устойчивая в веках и народах»²²⁷, не могла не повлиять на художника, поставившего перед собой задачу представить полноту личностного бытия своего героя. Для него Толстой прославил собственное имя тем, что наилучшим образом выразил его «идею», высветил всей своей судьбой его «благороднейший свет». Разве не становится все произведение тем пространством, в котором разворачивается и самопроявляется сущность, объявленная именем Лев и связанная с идеей духовной и физической мощи, силы, величия.

Упоминание Ясной Поляны в контексте имени есть одновременно и дань традиции называния святых и философов, и авторская попытка завершить про-

²²⁶ Флоренский П. Имена. С. 367.

²²⁷ Там же. С. 376.

черченный здесь, в первой главе, «пространственный сюжет». Астапово и Ясная Поляна – это тоже имена той «чужбины» и той «родины», о которых так настойчиво говорит Бунин, имена, вместившие драматизм судьбы и личности Толстого. Художник, выстраивая свой, во многом под-текстовый сюжет, проделывает путь от Астапово к Ясной Поляне, т. е. обратный тому, который прошел его герой. Автору необходимо вернуться к истокам, чтобы обозначились в полной мере результаты и масштаб осуществленной его героем жизненной программы. И потому следующая за финальной фразой о «старце Льве из Ясной Поляны» вторая глава начинается словами Толстого из «Первых воспоминаний»: «Родился я и провел первое детство в деревне Ясной Поляне» (9, 9).

Далее, используя материалы воспоминаний, Бунин дает биографическую «развертку» всей его жизни в одновременной «явленности» – на двух с небольшим страницах – всех «семилетий», составивших эту жизнь и отмеченных яркой определенностью фактов и событий «внешнего» плана. Это первое приближение к личности и миру Толстого. Автор напоминает нам о том, что на протяжении своей жизни он несколько раз оставлял Ясную Поляну и вновь возвращался туда.

К одиннадцатому семилетию относится «переезд всей семьи в Ясную Поляну», а к двенадцатому, недожитому, бегство Толстого «в ночь с 27 на 28 октября 1910 года из Ясной Поляны; болезнь в пути и смерть на железнодорожной станции Астапово (7 ноября)» (9, 11).

Бунин относится к «уходу» Толстого очень серьезно, этот поступок для него не «блажь» гения, а закономерность, обусловленная самим типом его личности. Поэтому он подробно останавливается на завершающем жизненную драму эпизоде, показывая внутреннюю готовность Толстого к «бегству» и, вероятно, даже убежденность в необходимости такого шага. Для автора «уход» Толстого – одно из главных событий его жизни. Свои размышления, почему он бежал, Бунин соотносит с толстовскими суждениями с тем, чтобы в конце главы включить их – просто включить, не формулируя выводы, – в контекст буддистской мудрости о двух путях в человеческой жизни. Логика авторской мыс-

ли в том, чтобы показать – именно показать, а не декларировать: Толстой в последний период жизни вступает, если следовать восточной традиции, на Путь Возврата, когда «теряются границы его личного и общественного я, кончается жажда брать – и все более и более растет жажда “отдавать” (взятое у природы, у людей, у мира): так сливается сознание, жизнь человека с Единой Жизнью, с единым Я – начинается духовное существование» (9, 19).

В пятой главе Бунин снова возвращается к Ясной Поляне, показывает, используя письма, дневники, мемуарные свидетельства, как был там Толстой счастлив и одновременно несчастен. «Я дожил до 34 лет и не знал, что можно так любить и быть так счастливым», – пишет он друзьям. А вот «нечто очень тайное» из дневников той же поры: «Ужасно, страшно, бессмысленно связать свое счастье с материальными условиями – жена, дети, здоровье, хозяйство... Где я, тот я, прежний, которого я сам любил и знал, который выходит иногда наружу... Я маленький и ничтожный. И я такой с тех пор, как женился на женщине, которую люблю» (9, 41).

Для художника ключевое слово в этой главе «связать». Он берет самые первые воспоминания Толстого: «Я связан; мне хочется выпростать руки, и я не могу этого сделать, и я кричу, плачу. <...> И памятны мне не крик мой, не страдание, но сложность, противоречивость впечатления. Мне хочется свободы, она никому не мешает, и я, кому сила нужна, я слаб, а они сильны» (9, 46). И обобщает их, трактует философски-расширительно: «Связывают». Впоследствии он будет неустанно все больше *развязываться*, стремиться назад, к «привычному от вечности» (9, 46).

Выделение смысловой доминанты позволяет соединить в единое целое разные контексты и органично перейти к собственно философскому обобщению о двух родах людей, о «втором, малом», в котором люди, «уже втайне откликнувшиеся на древний зов “Выйди из Цепи!” (та же идея “развязывания”! – Н. П.) – уже жаждущие раствориться, исчезнуть во Всеедином и вместе с тем еще люто страждущие, тоскующие обо всех тех ликах, воплощениях, в коих пребывали они, особенно же о каждом миге своего настоящего» (9, 48) и к ко-

тому автор причисляет Толстого. Характерно, как Бунин комментирует предсмертные реплики писателя: «Пусти, пусти меня!» Это и значит: «Вон из Цепи!» Но что там, за Цепью? «Пойди посмотри, чем это все кончится? Надо, надо думать!» (9, 49). Это «надо думать», противоречащее буддистскому «растворению», очень показательное для европейца, «осваивающего» восточную традицию, как пример особой природы такого освоения. Сравните с антибуддистским признанием англичанина-буддиста из рассказа «Братья»: «Да, только благодаря Востоку... я еще кое-что чувствую и думаю» (4, 277).

В определенном смысле тема Ясной Поляны здесь завершена. Философски разработанная художником, она стала обозначать на бунинском языке то, что «связывало» Толстого – дом, семью, близких, хозяйство, общественную деятельность и т. п., а также всю силу его привязанностей. При этом «философская проясненность» и философская «правота» поведения гения не закрывают от автора болезненности и муки расставания с тем, что было и навсегда оставалось Толстому родным. Более того, сама Ясная Поляна жила его присутствием. Дважды включает в текст Бунин слова Софьи Андреевны, произнесенные ею после похорон: «Через три дня дом совсем мертвый будет... Все уедут» (9, 39, 42).

С уходом Толстого все в доме застыло в музейной неприкосновенности, «в опустевших комнатах смотрят со стен его проникающие в душу глаза» (9, 42). Эффект остановленного времени достигается поразительным, мастерским бунинским «живописанием»: «В кабинете и спальне все застыло с той ночи, когда он ушел, в полной неприкосновенности: подсвечник с догоревшей свечой и розеткой, окапанной стеарином, два яблока, подушка на диване, где он отдыхал, кресло, на котором около письменного стола любила сидеть Софья Андреевна, шахматы, три его карточки в разных возрастах и открытый на дне его смерти «Круг чтения» (9, 42). Усиливает и завершает впечатление процитированная запись из упомянутой здесь открытой книги: «Смерть есть начало другой жизни». Заметим, что на самом деле эта фраза вошла в другой сборник – «На каждый день», под датой: 30 августа (9, 574). Вероятно, потребность в ху-

дожественной правде, стройности и полноте образа оказалась сильнее стремления следовать документу.

Смерть писателя была «началом другой жизни», и для Ясной Поляны тоже, жизни во вневременном пространстве культуры (отсюда так остро передано ощущение остановившегося времени). Обозначив в книге все то, что «связывало» Толстого, Ясная Поляна сама оказалась навсегда соединенной с его именем. Не случайно, по Бунину, гений вошел в историю человечества как «старец Лев из Ясной Поляны».

Следовательно, и Астапово, и Ясная Поляна здесь, в бунинской книге, — не просто места, фактически связанные с обстоятельствами биографии Толстого. Они приобретают знаковый характер, потому что осмыслены и представлены в контексте его философии и судьбы и включены в общекультурную традицию оставления «родины ради чужбины».

Интересно, что сам жизненный путь Толстого, способ «организации» им собственного существования также метафорически соотнесен художником с ярким пространственным образом. Правда, Бунин в данном случае не оригинален, он воспользовался афористической и ироничной формулой-характеристикой Г. Успенского, однако сообщил ей другой, отнюдь не иронический смысл. Я имею в виду следующее суждение, которое Бунин приводит в тексте: «Толстой!.. Как это у Жюль Верна? “Восемьдесят тысяч километров под водой”? Так вот про Толстого можно сказать нечто подобное: восемьдесят тысяч верст вокруг самого себя» (9, 118). Важен комментарий художника, понимающий и принимающий чрезмерность толстовской рефлексии и сосредоточенности на себе: «Эту фразу повторяли потом без конца. И ни сам писатель, ни повторявшие ее даже не подозревали, над какой глубочайшей особенностью Толстого насмеются они. “Кто ты — что ты?” Недаром так восхищался он этим, — тем, что именно этот вопрос, а не что-либо другое слышала его старая нянька в мерном стуке часов... Сам он слышал в себе этот вопрос вею жизнь — с детства и до самой последней минуты своей» (9, 118–119). Далее Бунин ведет этот образ через весь последующий текст. Рассматривая такое толстовское ка-

чество, как «ненормальная», гипертрофированная совесть, он существенно расширяет его интерпретацию, помогая увидеть Толстого устремленного уже не только вовнутрь себя, но и «вокруг всего на свете»: «Но ведь живут же люди среди ужасов. Почему же не может он? Почему все погосты оплакивает? Восемьдесят тысяч верст вокруг самого себя. Нет, и вокруг всего на свете» (9, 122).

Наконец, в самой последней, заключительной главе оригинальный герменевтический опыт художника, работающего в данном случае – параллельно с другими линиями – с одним метафорическим суждением, получает достойное завершение, органично насыщаясь общим пафосом книги и подводя читателя еще с одной, неожиданной стороны к ее главной теме – теме спасения и освобождения: «...вокруг всего на свете. И что же оказалось на свете? Кроме одного того, “чем люди живы”, все оказалось “не то” и “не так”, и настало одиночество. <...> От всех чувств и от всех мечтаний осталось теперь, на исходе жизни, одно: “Помоги? Отец!.. Молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни”» (9, 163).

В финале Бунин вспоминает «одну из самых страшных фантазий» Гойи, использованных Алдановым в его интерпретации толстовской философии и судьбы. Он, в отличие от автора книги «Загадка Толстого», рассматривает отчаянный рисунок испанского художника как резко контрастирующий с итогами жизни гения. От той пустоты, именуемой страшным словом «Ничто», которая открылась Гойе как главный итог любой человеческой жизни, Толстой сумел себя защитить одним – пониманием того, «чем люди живы» и чувством «просто верующего человека». Подтверждение Бунин находит в дневниках Толстого последних лет, отмеченных многими его молитвами-просьбами, обращенными к Богу. Кроме того, было еще и Астапово, которое, по мнению Бунина, обозначило именно такие итоги толстовской жизни ярче всего.

Такова логика пространственной метафорики и метафизики текста, выявляющая одновременно художественно-изобразительный и герменевтический талант автора.

Наконец, обязательный для Бунина-художника собственно стилевой компонент, обеспечивающий «большому диалогу» в книге фактурно-словесную воплощенность. Толстовский текст, столь обильно цитируемый в «Освобождении...», «пропускается» сквозь многообразнейший «бунинский» контекст, соединяется с бунинским словом. Благодаря этому выстраиваются неожиданные содержательные парадигмы, обнаруживаются иные смыслы и перспективы. И толстовский, и бунинский тексты начинают звучать ярче, прочитываются по-новому.

Так, продолжая свой рассказ о дне 7 ноября 1910 г., автор пишет: «Я смотрел на портрет, а видел светлый, жаркий, кавказский день, лес над Тереком и шагающего в этом лесу худого загорелого юнкера» (9, 29). Далее идет большой отрывок из «Казаков» об Оленине, и вновь – без переходов – вступает Бунин: «Многообразие этого человека всегда удивляло мир. Но вот тот образ, что вспомнился мне 7 ноября четверть века тому назад, – этот кавказский юнкер с его мыслями и чувствами среди “дикой, до безобразия богатой растительности” над Тереком, среди “бездны зверей и птиц”, наполняющих эту растительность, и несметных комаров в воздухе, каждый из которых был будто бы “такой же особенный от всех”, как и сам юнкер ото всего прочего: не основной ли это образ?» (9, 31). Это яркий пример предельной обозначенности со-бытия, сопряжения двух философско-эстетических реальностей, со-бытия, обретшего завершенный словесно-стилевой образ.

Бунинский «эксперимент» с текстами Толстого совершенно конкретно показывает, что в искусстве «позже» и «раньше» одновременны, соотносительны, «кроны» и «корни» взаимообратимы. Литература включает нас в поток «вселенской взаимности» (метафора М. Бубера), недаром так важен здесь хронотоп «длящегося настоящего». И как Бунин невозможен без Толстого, так и Толстой сейчас невозможен без Бунина, поскольку понимается иначе – более глубоко и уникально – именно в сопряжении с ним.

Итак, мы видим, что уровень художественности становится все же в произведении преобладающим. Мемуарист и теоретик – это больше элементы

предпринятой попытки самоопределения, своего рода «выходы» из одной, органичной для автора роли – роли художника, создающего образ. Правда, следует иметь в виду, что образ это особый – несущий в себе энергию преодоления, рождающийся на границе с рефлексией, герменевтическим опытом и фактом. Так Бунин отражал интегративность процессов в культуре XX в. и осваивал принцип эссеистского мышления.

Однако сущность эссе, как справедливо считает М. Эпштейн, состоит «в динамическом чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения»: «Если какой-то из них: образный или понятийный, сюжетный или аналитический, исповедальный или нравоописательный – начнет преобладать, то эссе разрушится как жанр... Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов»²²⁸. Автора же «Освобождения Толстого» не устраивает статус «перехода», он предпочитает все же удержаться в художественно-образном миропостижении, предпочитает образно завершить открытый характер высказывания и синтезировать в образе конкретные факты и наблюдения. Такое стремление к эстетической завершенности – чрезвычайно важный, доминантный момент авторского самоопределения. В нем угадывается живая связь с классической традицией XIX в., ориентация на тот тип художественного сознания, для которого в основной своей тенденции – «жизнь в промежутке» (метафора В. С. Библиера), в одновременности различных реальностей «невыносима». Другими словами, авторское сознание демонстрирует парадоксальную совмещенность открытого «диалогического» начала и настоящей потребности в завершающем, венчающем смысле.

Обобщая наблюдения над текстом «Освобождение Толстого», мы не можем не возвратиться к его книге 1910-х гг. «Тень птицы». Эти произведения объединены общей темой – темой обретения и «обживания» вневременного пространства культуры, а также непосредственным включением и в том и в

²²⁸ Эпштейн М. Законы свободного жанра: Эссеистика и эссеизм в культуре нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 126.

другом случае авторского «я» в систему повествования. Тем любопытнее и ярче в контексте общего обозначается движение авторской мысли.

В «Тени птицы» разрабатывается, если можно так сказать, «прямой», «экстенсивный» вариант названной темы: фактическое «преодоление» в путешествии пространств, отмеченных яркими фактами, событиями и мифами древней истории, рассматривается как фактор «расширения» личности за счет «вбирания» в ее внутренний мир и «присутствия» там многих и многих «составляющих» великого общего пространства культуры и традиций человечества. Это, по Бунину, дает возможность человеку еще при жизни осуществить выход за пределы своего физического существования и испытать радость преодоления небытия и победы над смертью. Причем главным в достижении такого глобального единения становится художественная и эстетическая одаренность и поразительный артистизм путешествующего, помогающие ему органично и с изящной легкостью «перевоплощаться», ощущать «чужие» смыслы, содержания и традиции как «свои».

«Освобождение Толстого» – новый этап, новый уровень понимания проблемы. Важен сам факт «организации» в тексте общения с Толстым по принципу диалога. Это выразительно преподнесенный Буниным урок отношения к культурному наследию вообще. Чтобы пространство культуры было для нас живым и притягательным и не превращалось в мавзолей имен и судеб, необходимы такие диалоги-встречи, преодолевающие обезличенность и абстрактность «объектного» подхода, «являющие» того или иного классика в живой сложности и полноте феномена. Каждый раз такой разговор требует от вступающих в него очень многого, по существу, нужно быть конгениальным собеседнику, поскольку великому необходимо чем-то отвечать, и здесь не укроешься за его «фигуру» и «авторитет», что возможно, например, в обычных монографических исследованиях. Подобные книги редки и удаются тогда, когда, как здесь, есть «счастливое» совпадение уровней личности автора и героя.

Кроме того, показывая универсальность мира Толстого, его одновременную открытость разным культурным традициям, Бунин расширяет и суще-

ственно дополняет собственный опыт «вхождения» в культурные миры. В данном случае он опирается не только на свой артистизм в восприятии «чужого». Ему помогает соединить, казалось бы, несоединимое – православную молитву и буддистский текст, христианских святых с ветхозаветным пророком, Христа и царя Соломона – «философская вера», то знание о трансцендентном, которое сопряжено с искренней озабоченностью о смысле бытия и человеческой жизни. И это еще один урок подлинной коммуникации, утверждающей несостоятельность претензий любой культурной традиции на исключительность «права на истину».

Если же попытаться вписать книгу Бунина в контекст мемуарно-биографической литературы, то оказывается следующее. В ряду беллетризованных биографий, представленном в русской литературе такими яркими, разными и замечательными образцами, как, например, романы Ю. Тынянова или книги Б. Зайцева, «Освобождение Толстого», безусловно стоит особняком. Это связано прежде всего с сознательным отказом Бунина от какой-либо беллетризации повествования и от «хронологического принципа» в представлении событий жизни своего героя. Он избегает также тыняновской свободы в обращении с материалом, художественного додумывания недостающих звеньев и фактов, его метафорического языка и в целом «метафорического» прочитывания судеб. Бунину ближе Б. Зайцев с его лирическим переживанием сюжетов жизни и судьбы своих героев, но, в отличие от него, он не стремится последовательно – в соответствии с «вехами» их биографий и с собственной «все обнимающей» православной направленностью – «развернуть» и «завершить» эти «сюжеты». У него, как мы пытались показать, другие задачи.

Что касается огромного поля мемуарной литературы, то книга Бунина отличается доведенностью документального материала до уровня состоявшегося художественного целого, оригинальностью концепции и виртуозностью и масштабностью ее воплощения. Кроме того, «Освобождение Толстого» обнаруживает не только философичность и высокий уровень художественности, но и мастерство и добросовестность интерпретации. Это «герменевтическое» качество

бунинского метода проявляется, пожалуй, столь выразительно только здесь. Оно позволяет разомкнуть книгу в несколько иной контекст.

Ю. М. Лотман, написавший в свое время «Сотворение Карамзина» и определявший жанр книги как роман-реконструкцию, поделился своими размышлениями над особой природой таких книг: «Реконструктор не измышляет – он ищет, сопоставляет... И вот под его руками разрозненное и лишенное жизни и смысла обретает целостность, наполняется мыслью, и мы вдруг слышим пульс того, кто давно ушел из жизни, физически рассеявшись в биосфере, а духовно влившись каплей в поток культуры. <...> Роман-реконструкция строже и в чем-то беднее биографического романа. Но у него есть одно существенное преимущество – стремление максимально приблизиться к реконструируемой реальности, к подлинной личности того, на ком он сосредоточил свое внимание»²²⁹. И еще одно замечание, прямо относящееся к нашему исследованию: «Может быть, лучше всего было бы писать произведения этого жанра в форме диалога между ученым и романистом, попеременно предоставляя слово то одному, то другому»²³⁰.

Нельзя ли предположить, что Бунин, значительно «опережая» пожелания выдающегося филолога, попытался написать нечто подобное, ощущая настоятельную потребность «услышать пульс того, кто давно ушел из жизни» и переживая невозможность соединения своего замысла с традиционной жанровой формой?

²²⁹ Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 13.

²³⁰ Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

И. А. Бунин – художник, принципиально сориентированный на диалог с предшественниками (отсюда многочисленные упреки в подражательности, с которыми пришлось столкнуться писателю). Это обусловлено и переходным характером литературной эпохи и субъективным, сознательным стремлением художника защитить традиции классики в условиях модернистского и авангардистского бума.

Вместе с тем такая позиция отнюдь не означала, что он стоял в стороне от потребностей культурной эпохи. Напротив, обладая редкостным ощущением времени и остротой художественно-философского видения, Бунин предвосхищал в своем творчестве многие открытия литературы XX–XXI вв. Понимая исчерпанность объектного подхода к классическому наследию, он смог выстроить целую систему диалогов с миром литературы позапрошлого столетия. Обращаясь к художникам, которые были значимы как для него, так и для всей русской культуры, Бунин каждый раз определял особый «проблемный узел» диалогического общения, находил особую тему для разговора с ними. Так, диалог с писателями-демократами 1860-х гг. выстраивался проблемами психологии личности и творческого поведения, «тургеневский текст» явился своего рода канвой, по которой художник выписывал свои собственные сюжеты. Диалог с Достоевским носил полемический характер, однако при этом Бунин, во-первых, прошел «психологическую школу» предшественника, а во-вторых, стал последовательным преемником и продолжателем его взглядов на исторические судьбы России. Диалог с Чеховым был наиболее плодотворен на уровне общей поэтики и организации художественного текста, а К. Леонтьев оказался созвучен Бунину своей позицией «эстетического универсализма». Толстой – тема всей жизни писателя, и потому в итоговой книге о нем разворачивается «ситуация встречи» двух философов, двух художников и двух людей, в которой важным становится

не только постижение классика XIX в. в живой сложности феномена, но и «освобождение», самоопределение автора.

Тем самым Бунин – художник XX в. – блестяще продемонстрировал, что только в диалоге возможно обретение своего «голоса» и своего «лица» в литературе. А еще, что «корни» и «кроны» в культуре взаимообратимы, и как Бунин невозможен без литературной классики XIX в., так и она невозможна без Бунина, поскольку понимается иначе – глубже и пронзительнее – именно в сопряжении с его уникальным художественным миром, с его личностью. «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает», – писал М. М. Бахтин²³¹. Диалоги И. А. Бунина с русской классикой и есть обозначение тех самых «границ», вокруг которых формируются новые ценностные и эстетические смыслы, разворачивается «живая жизнь» литературы.

Диалог с классикой продолжается...

²³¹ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. С. 276.

Научное издание

Пращерук Наталья Викторовна

**ПРОЗА И. А. БУНИНА
В ДИАЛОГАХ С РУССКОЙ КЛАССИКОЙ**

Монография

Электронное издание:
<http://elar.urfu.ru>
(Электронный архив УрФУ)

Корректор *Е. Е. Крамаревская*

Подписано в печать 19.12.2016.
Минимальные системные требования:
ПО Adobe Reader версии 8 и выше
Объем издания 1,4 Мб.

Издательство Уральского университета
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press-urfu@mail.ru

